ISSN 0130-6405

Искусство КИНО

3 1981

Фильмы «Юность Петра»

и «В начале славных дел»,

режиссер С. Герасимов

Искусство кино

1981 3

Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году
Орган Государственного комитета СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР

Главный редактор
СУРКОВ Е. Д.

Редколлегия
БАСКАКОВ В. Е.
ВАЙСФЕЛЬД И. В.
ГЕРАСИМОВ С. А.
ЗГУРИДИ А. М.
ИГНАТЬЕВА Н. А.
(зам. гл. редактора)
КАРАГАНОВ А. В.
КУДИН В. В.
МАХНАЧ Л. В.
МЕДВЕДЕВ А. Н.
(зам. гл. редактора)
НОВОГРУДСКИЙ А. Е.
ПАРАМОНОВА К. К.
САВИЦКИЙ Н. В.
САЛЫНСКИЙ А. Д.
САНАЕВ В. В.
СИНЕЛЬНИКОВ В. Л.
СОЛОВЬЕВ В. Н.
СУМЕНОВ Н. М.
ЮРЕНЕВ Р. Н.
ЮТКЕВИЧ С. И.

Ответственный секретарь
КЕЛЬМАН Л. М.

Оформление Марголина И. Л.
Художественный редактор Петрова Э. С.
Технический редактор Иванова Т. Ю.
Корректоры Коренева Н. А., Элькина Г. Г.

Издание Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб.
Фото и адреса актеров редакция не высылает

На 1-й стр. обложки
Дмитрий Золотухин в фильме «В начале славных дел»; Тамара Макарова и Дмитрий Орловский в фильме «Юность Петра»;
кадр из фильма «В начале славных дел»
(режиссер С. Герасимов, Киностудия им. М. Горького)

На 2-й стр. обложки
Нонна Мордюкова в фильме «Туда и обратно»;
рабочий момент (режиссер Н. Михалков, «Мосфильм»)

На 4-й стр. обложки
Наталья Бондарчук; Николай Еременко;
Николай Еременко и Дмитрий Золотухин в фильме «В начале славных дел» (режиссер С. Герасимов, Киностудия им. М. Горького)

СОДЕРЖАНИЕ

Современность и экран
3
Б. Пастухов Комсомол, молодежь, кино
14
В. Коптюг Экранная модель науки
19
Федор Фартусов Поручение принято

Новые фильмы
25
Н. Игнатьева Светом добра
32
Лариса Кузнецова С днем рождения...
40
Олег Павлов Заботы Нечерноземья
48
М. Саенко Магия истины

Интервью между съемками
55
Валентина Владимирова Маленькие роли — беда или счастье?
57
Нина Ургант Мне снятся военные сны

Теория и история
60
В. Баскаков Массовость, народность

Беседы за рабочим столом
70
Сергей Шакуров Не нужно бояться риска

Лаборатория
80
Звук в фильме
Дм. Флянгольц Звукооператор и звуковая культура
85
Л. Бухов В поисках звуковой достоверности

Из творческого опыта
90
Илья Фрэз С каждым по-разному

Издано о кинематографе
114
Сим Дрейден Осмысливая нестареющий опыт

Наши юбиляры
121
Марк Зак В контексте истории
123
Родион Нахапетов Горение
Наталья Ужвий Энергия поиска

За рубежом
125
Р. Юренев Киноискусство социализма и мировой кинопроцесс
143
М. Ямпольский У истоков поэтики кино

Повесть для экрана
157
Евг. Габрилович Композиция из пяти фигур

Iskusstvo Kino
Cinema Art

The Time and the Screen

Boris Pastukhov — Komsomol, Youth, Cinema (p. 3). The abridged variant of the Report, made at the IIId Conference of the young cineastes.

Valentin Koptiug — The Screen Model of Science (p. 14). The President of the Siberian Department of the Academy of Sciences of the USSR — about the films, which concern science, dealing with the complex development of Siberia and the Far East.

Fiodor Fartusov — The Commission Is Taken (p. 19). The Far-Eastern filmmaker — about the tasks of the Soviet documentalists.

New Films

Nina Ignatieva — In the Light of Kindness (p. 25). Review of the film «Dzamal Tree» («Tadjikfilm», 1980).

Larisa Kusnetsova — Happy Birthday (p. 32). Review of the film «Once, Twenty Years After» (M. Gorky Film Studios, 1980).

Oleg Pavlov — Troubles of Nechernosemije (p. 40). Review of the documental films «Vologda Meetings» («Centrenauchfilm», 1979) and «Nechernosemije. Mordovia: in the Beginning of the Road» (Kazan Studios of Newsreel, 1979)

Mikhail Saenko — Magic of the Truth (p. 48). Review of the film «When the Barriers Are Vanishing» («Kievnauchfilm», 1980).

Interview at the Shooting Site

Valentina Vladimirova, Nina Urgant — The Small Roles — Misfortune or Luck? (p. 55). I See the War in My Night Dreams (p. 57). The well-known actresses — about their work in cinema.

Theory and History

Vladimir Baskakov — The Mass, Folk Character (p. 60). Article concerns the problems of the class analysis of the modern bourgeous cinema.

Talks at the Working Table

Sergey Shakurov — Not be Afraid of Risk (p. 70). Prominent actor — about the problem of hero in the modern cinema.

Laboratory

Dmitry Fliangoltc — Sound in the Film Sound Producer and the Sound Culture (p. 80).

Leonard Bukhov — In the Search of the Sound Truth (p. 85). Sound producers — about their profession

From the Artistic Experience

Ilija Frez — Each of Them Needs the Particular Approach (p. 90). The well-known Soviet director tells about his work with chidren.

Published on Cinema

Simon Dreiden — Thinking over the Immortal Experience (p. 114). Review of the book: A. Fevralsky «Ways to the Synthesis».

Our Jubilees

Mark Zak — In the Context of History (p. 121).

Rodion Nakhapetov — Shining (p. 123).

Natalia Uzhvij — The Energy of the Search (p. 124). Materials to the 80th anniversary of Mark Donskoy, the famous Soviet director

Abroad

Rostislav Yourenev — The Socialist Cinema and the World Cinema Process (p. 125). Article analyses the elements of the socialist realism in the foreign cinema of the forties and the fifties.

Mikhail Yampolsky — At the Sources of the Film Poetry (p. 143). Analysis of the specific characteristics of the early cinema on the example of Meljes' creations.

Script

Evgeny Gabrilovich — Composition of the Five Figures (p. 157). Novel for the Screen.

© Журнал «Искусство кино», 1981

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9.
Тел. 151-02 72.
Сдано в набор 12.12.80
Подп. к печати 16.02.81 А 04558
Формат бумаги 70×90¹/₁₆.
печ. л. 12,12 усл. п. л. 14, 18.
уч.-изд. л. 18,3.
Печать высокая
Тираж 56 000 экз. Заказ 3178
Чеховский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, г. Чехов Московской области

Б. Пастухов,
первый секретарь ЦК ВЛКСМ

Комсомол, молодежь, кино

Давние тесные отношения и немало общих дел на ниве воспитания подрастающего поколения связывают Ленинский комсомол и советскую кинематографию. Они родились почти одновременно, росли и развивались бок о бок. Вот уже более шести десятилетий советское кино высоко несет знамя коммунистической идейности, знамя гуманизма, служит утверждению благородных принципов нашей морали. И все это время комсомол опирался и опирается в своей работе на огромную силу воздействия самого массового из искусств. В сердцах многих поколений оставили и продолжают оставлять глубокий след Чапаев и Максим, Депутат Балтики и Сельская учительница, бойцы «Молодой гвардии» и герои «Великой Отечественной», Коммунист и Председатель.

Комсомол преисполнен глубокого уважения к славным мастерам, выдающимся деятелям нашего искусства, чьим талантом, разумом и сердцем создавался золотой фонд отечественного кинематографа, чья любовь, терпение, педагогический дар пестуют одаренную молодежь, перенимающую и творчески развивающую драгоценный опыт старших.

За последние несколько лет успешно дебютировали десятки режиссеров, актеров, сценаристов, операторов, художников кино. Многие из них сегодня — известные мастера, получившие широкое признание общественности. Вадим Абдрашитов, Никита Михалков, Владимир Шамшурин, Александр Миндадзе, Елена Саканян, Валентина Теличкина, Борис Токарев, Елена Драпеко в последние годы стали лауреатами премии Ленинского комсомола.

Мы радуемся их успехам, мы радуемся также первым творческим удачам молодых кинематографистов Павла Чухрая, Андрея Малюкова, Юрия Григорьева, Карена Шахназарова, Олава Неуланда, Марины Левтовой, Анатолия Матешко, Евгении Симоновой и многих других, желаем им новых дерзаний.

Успешно работает молодежь и в документальном, научно-популярном кино, в мультипликации.

«Мы рады, что все увереннее входит в жизнь молодое поколение нашей творческой интеллигенции» — эти отечески теплые слова, сказанные Леонидом Ильичом Брежневым на XXV съезде партии, изо дня в день подкрепляются многими практическими мерами по воспитанию и поддержке молодых талантов. Действенной программой работы с молодыми мастерами искусства стало постановление ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью».

Окрыленный заботой и вниманием, молодой художник чувствует себя сыном своей Родины, дело партии и комсомола органично входит в его творческие планы, движет его образным мышлением, становится делом его жизни.

Герой жизни — герой экрана

Киноискусство в нашей стране — духовная потребность миллионов.

Незримые нити соединяют героев жизни и героев экрана. Выхваченный из реальности характер в руках художника обретает силу, многогранность, значительность и, возвращаясь

В основу статьи положено выступление на III Всесоюзном совещании-семинаре молодых кинематографистов.

с экрана к зрителю, становится идеалом, образцом. В этом неразрывном единстве жизни и художественного творчества — сила искусства.

В. И. Ленин на заре Советской власти говорил: «Поменьше политической трескотни, побольше внимания самым простым, но живым, из жизни взятым, жизнью проверенным фактам коммунистического строительства — этот лозунг надо неустанно повторять всем нам, нашим писателям, агитаторам, пропагандистам, организаторам и так далее» [1].

Наша страна — необозримая гигантская строительная площадка. Наша молодежь — ударная сила пятилетки. Мы с гордостью можем сказать, что нынешнее поколение молодежи с честью несет эстафету трудового и нравственного подвига, оставляя реальный след в истории страны, выдвигая новые и новые имена героев своего времени.

Таких имен много, и они помогают ответить на вопрос — каков он, комсомолец наших дней?

Взять, к примеру, ивановскую ткачиху Валентину Голубеву. На своих 30 станках она работает с такой же самоотверженностью, как герои первых пятилеток, чьей целью была «текстильная независимость» страны. За годы десятой пятилетки она выполнила почти четыре пятилетних плана. На счету этой замечательной ткачихи не один, пусть даже высокий рекорд, а вот уже десять лет многотрудной, упорной и целеустремленной работы, и за эти десять лет Валя выполнила 24 годовые нормы! Жить и трудиться так, как Валентина Голубева, — значит опережать время, значит приближать коммунизм.

Лейтенант Александр Киселев, замполит учебной мотострелковой роты, бросился, чтобы закрыть собой гранату, взрыв которой угрожал жизни людей, и только чудом остался живым. Такое мужество, самоотверженность того же нравственного корня, что и бессмертные подвиги старших поколений, для которых общественные интересы, интересы страны выше личных.

[1] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 39, с. 13.

Нам всегда было и всегда будет важным знать те пути, по которым человек приходит к собственным решениям, знать, под влиянием каких примеров, образов и обстоятельств совершает поступки да и просто живет. Всегда было важным, а сегодня особенно, найти ответы на вопросы, почему один человек работает за троих, а другой не желает работать вообще, почему один постоянно впереди, а другой постоянно замыкает список. Почему один бросается спасать трактор от огня, а другой стоит рядом и не приходит на помощь даже тогда, когда гибнет уже не трактор, а человек.

Кажется, вопросы эти разные. Но все они — о нравственной сущности человека, о понимании им главных ценностей жизни.

Но многие ли художественные образы отвечают на эти вопросы? Много ли героев, достойных величия духа нашего современника, появилось в последние годы на экране? Пожалуй, таких героев не много. А они очень нужны. Только тогда мы сможем удовлетворить духовную жажду молодых людей в героизме, самоотверженности, благородстве и верности нашим идеалам.

И киноэкран призван показывать молодому человеку, что тот уже сегодня, а не в далеком будущем — в центре испытаний. Испытания эти уже идут — идут на хлебном поле, в шахтерской лаве, в заводском цеху, в научной лаборатории, на государственной границе, в школьном классе!

Наш молодой зритель ждет появления на киноэкранах новых молодых героев — современных Корчагиных, Стахановых, Матросовых, Гагариных. Уметь найти, ярко высветить их отличительные особенности, вскрыть глубину характеров — не в этом ли одно из самых значительных проявлений художественного таланта, истинного мастерства, творческой зрелости?

Герой жизни — герой киноэкрана. Формула простая и вместе с тем очень сложная. Простая потому, что героя не надо искать за тридевять земель, он всегда рядом, близко. Сложная потому, что в художественном отображении героя дня сегодняшнего особенно видна и нетерпима любая искусственность и фальшь.

Недавно в очерке «Каховчанка» «Комсомоль-

ская правда» рассказала о жизни и делах знатного механизатора Херсонщины Татьяны Стрижак. В 20 лет она была удостоена ордена Ленина, в 21 — стала лауреатом премии Ленинского комсомола. Но не все было просто в судьбе Тани. Чтобы стать механизатором, ей пришлось преодолеть немалые трудности и даже сопротивление школы, в которой она отлично училась, родителей, мечтавших о другой карьере для дочки... Зато упорство ее вознаграждено и огромным личным удовлетворением, и признанием людей.

Там, где пробивался гранатами легендарный матрос Железняк, где мчалась по степи лихая тачанка, ведет она теперь свой комбайн.

Еще лучше смогла Таня осознать смысл благородной профессии хлебороба, когда увидела однажды на встрече с ветеранами крохотные кусочки блокадного ленинградского хлеба. Высокой целью одухотворен ее труд: сделать еще более полновесным всенародный каравай. Только в 1980-м, трудном году Татьяна намолотила 26 тысяч центнеров зерна. Иначе говоря, она на целый год обеспечила хлебом город с 20-тысячным населением.

Таких, как Татьяна Стрижак, много. Яркие, цельные натуры, многогранные характеры... В жизни каждого из них — и труд, и подвиги, и сложные нравственные коллизии. Сюжетов, не побоимся сказать, на тысячи фильмов.

Хороших, настоящих фильмов о поэзии труда, о красоте рабочего человека должно быть больше. В этом направлении еще крайне мало работают молодые кинематографисты. С одной стороны, их робость перед производственной темой объяснима: ведь не так давно были созданы такие фильмы, как «Премия», «Человек на своем месте», «Самый жаркий месяц», «Старые стены». Сказать после них свое, особое слово, по-видимому, нелегко. Но главным препятствием на подступах к фильмам о труде для начинающих кинематографистов, на наш взгляд, остается их недостаточная осведомленность, слабое знание жизни.

Кинокритика, очевидно, справедливо упрекает создателей кинолент на производственную тему в одностороннем подходе к такому важному и сложному общественному явлению наших дней, как взаимоотношения современного человека и современного производства. Внешняя заостренность ситуации часто преобладает над нравственными конфликтами.

Наш молодой современник, человек широкого кругозора, высоких эстетических и нравственных требований, ждет от молодых кинематографистов глубокого проникновения в круг самых актуальных, самых злободневных вопросов современности, в том числе и тех, которые принято называть производственными, в круг острых, а не приглаженных проблем, реальных, а не надуманных коллизий.

Дело чести молодых мастеров искусства — концентрировать внимание на общественно значимых проблемах. Свое слово тут, очевидно, призваны сказать и наши кинодокументалисты, работники научно-популярного кино.

ЦК ВЛКСМ со своей стороны готов и впредь расширять практику творческих командировок молодых кинематографистов на важнейшие народнохозяйственные объекты страны, всемерно укреплять их связи с жизнью.

Духовный мир молодого современника

Переживаемое нами время характеризуется усилением идеологической борьбы, обострением международной обстановки. Честное, мирное соревнование двух систем не устраивает идеологов империализма, и сегодня буржуазная пропаганда все чаще использует откровенную ложь, чтобы очернить социалистический строй, наш образ жизни, нашу действительность.

После позорного провала ряда военных, политических и идеологических акций последнего времени реакционные империалистические круги США в своих усилиях по блокированию политики разрядки исходили, видимо, из авантюристической по своей сути ставки на доведение конфликта с миролюбивыми странами и народами до крайней грани, выстраивая свои расчеты на развертывании долговременных кампаний психологической войны с силами мира и социализма.

Западные идеологи возлагают особые надежды на молодежь. Много внимания они уделяют своего рода «косвенным» методам обработки

молодых зрителей и слушателей. Культ силы, бездумного существования, культ вещей — вот на что делают ставку создатели безобидно развлекательных на первый взгляд произведений. Их стратегическая задача — насаждение обывательского мировоззрения, в основе своей отрицающего всяческую общественную активность, усыпляющего политическую бдительность. В конечном счете это все та же пропаганда буржуазного образа жизни с его мнимыми красотами и откровенной бездуховностью.

В этих условиях огромное значение приобретает активность нашего идеологического наступления. Партия учит, что не оборона, а именно наступление должно быть нашей тактикой во всех областях культуры и, конечно, в таком массовом, популярном у молодежи искусстве, как кинематограф.

Особенно важно усилить работу по всестороннему политическому обличению империализма, его идеологии, политики, морали, культуры, образа жизни, воспитывать, по выражению А. М. Горького, органическое отвращение к капитализму. Классовая закалка молодежи — это прежде всего воспитание ее в духе непримиримого отношения к идейным противникам социализма. Это политическое обличение империалистов США и пекинских гегемонистов. «...Нельзя отделять классовую борьбу от политического противника» [2], — говорил В. И. Ленин.

Отрадно, что в нашем кинематографе к актуальным политическим проблемам стали обращаться молодые. Напомню о картине выпускников ВГИКа Себастьяна Аларкона и Александра Косарева «Ночь над Чили», о новой работе Аларкона «Санта Эсперанса». С большим интересом встретил советский зритель фильм Павла Чухрая «Люди в океане», где с большой художественной убедительностью раскрыта духовная трагедия китайского народа, показаны идейная стойкость, патриотизм и подлинный гуманизм советских людей.

Гораздо смелее и интереснее стали работать в этом плане молодые документалисты. Достаточно, к примеру, назвать имя лауреата премии Ленинского комсомола режиссера Ирины Свешниковой. В ее фильмах и репортажах, снятых в самых горячих точках планеты, особенно заметно плодотворное влияние традиций, заложенных известным мастером документального кино Романом Карменом.

Нам глубоко памятны слова В. И. Ленина на III съезде комсомола о том, что работа с молодежью в конечном счете должна быть подчинена воспитанию в ней коммунистической морали.

Более 60-ти лет назад прозвучал этот исторический наказ Владимира Ильича, но задачи нравственного воспитания молодого поколения не утратили для нас своей актуальности.

Примечательно, что товарищ Л. И. Брежнев в своей речи на октябрьском (1980 г.) Пленуме ЦК КПСС наряду с большими вопросами экономической стратегии партии особо коснулся нравственной задачи внимательного, заботливого отношения к человеку, подчеркнул важность устранения из нашей жизни таких антиподов коммунистической морали, как бюрократизм, черствость, чванство.

Частью духовного мира современного молодого поколения является героическая история нашей Родины. Прививать любовь и уважение к истории своей Отчизны, добиваться, чтобы юноши и девушки хорошо знали ее и приумножали ее славу — важная задача комсомола, всех воспитательных учреждений. Думается, что все мы должны быть заинтересованы в расширении выпуска художественных и документальных биографических фильмов о выдающихся революционерах, героях войны и труда, прославленных советских полководцах, ученых — людях, чья жизнь служит немеркнущим примером для молодежи. Известно, какой воспитательной силой обладают картины о В. И. Ленине, пламенных революционерах, фильмы «Чапаев», «Щорс» и другие. Хорошо было бы значительно расширить, обогатить кинематографическую серию «Жизнь замечательных людей».

Многое, конечно, зависит от взгляда художника на ту или иную историческую фигуру или событие. Появляются еще, к сожалению, в ли-

[2] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 35, с. 135.

тературе и в искусстве работы, в которых явно смещены исторические акценты, под флагом «своего прочтения» прошлого некоторые авторы вольно или невольно пытаются принизить и развенчать то, что составляет славу и гордость нашего народа. Любовь к Родине, чувство советской национальной гордости, о которой так вдохновенно писал В. И. Ленин, может успешно прививать молодежи лишь такое изложение истории, которое насыщено живыми картинами творчества и героических подвигов масс, примером тех, кто нес идеи свободы, кто, не щадя жизни, боролся за светлое будущее.

Отрадно отметить успех у нас в стране и за рубежом картины молодого режиссера Олава Неуланда «Гнездо на ветру». Автор сумел глубоко проникнуть в суть классового конфликта, в психологию героев, убедительно раскрыл особенности становления Советской власти в Эстонии.

Но как мало еще таких удач! Как часто бывает, что современные художники, берясь за историко-революционную тему, порой решают ее облегченно, с изобилием внешних эффектов, драк, погонь, убийств. Довольно часто появляются картины, в которых история нашей страны, бурные события революции, гражданской и Великой Отечественной войн стали лишь поводом для импровизации в стиле детектива и вестерна.

Большой коммерческий успех имел фильм «Забудьте слово смерть» (Одесская киностудия). Действие фильма развертывается в 20-е годы. С целью проникнуть в банду матерого бандита и уничтожить ее в уезд направляется чекист Островой. Такова несложная расстановка сил по сюжету фильма. Отталкиваясь от него, авторы нагромождают изощренные убийства и жестокости. На экране убивают вилами, пистолетами, кулаками, прикладами, саблями, душат и избивают, пули эффектно взрывают человеческие тела... Гибнут старики, дети и женщины. Кровь в буквальном смысле брызжет с экрана...

Современный зритель хорошо знает историю своей Родины и нисколько не упрощает сложнейших классовых и социальных конфликтов, возникших в 20-е годы, знает, какой ценой была завоевана победа. Но вряд ли усиленное стремление постановщиков устрашить его жестокостью и натурализмом что-либо дает для более полноценного художественного исследования и убедительного рассказа о прошлом.

В Отчетном докладе ЦК КПСС XXV съезду партии прозвучали замечательные слова Л. И. Брежнева о силе воздействия искусства. В устах Генерального секретаря ЦК нашей партии, прошедшего огненный путь Великой Отечественной от первого до последнего дня, испытавшего, как миллионы и миллионы советских людей, тяжести и невзгоды военного времени, они обрели особую теплоту и сердечность. Леонид Ильич говорил: «Вместе с героями романов, повестей, фильмов и спектаклей участники войны как бы снова проходят по горячему снегу фронтовых дорог, еще и еще раз преклоняясь перед силой духа живых и мертвых своих соратников. А молодое поколение чудодейством искусства становится сопричастным к подвигу его отцов или тех совсем юных девчат, для которых тихие зори стали часом их бессмертия во имя свободы Родины. Таково подлинное искусство. Воссоздавая прошлое, оно воспитывает советского патриота, интернационалиста».

Как много высот у советского военно-патриотического фильма! В нем и эпопея ратного подвига, и незабываемые характеры воина-освободителя, и радость долгожданного Дня Победы. Эта вечно живая и вечно трепетная тема так же неисчерпаема, как безгранична наша сыновняя благодарность защитникам Родины, как вечна память о тех, кто не вернулся с полей сражений.

Обращение к теме войны у многих кинематографистов послевоенного поколения было не случайным. Впечатления детских лет, пришедшиеся на первые послевоенные годы, словно преломились через коллективный исторический опыт народа, осмысленный искусством — и возник поразительный идейно-художественный эффект. Фильмы «Белорусский вокзал», «Подранки», «Восхождение», «Двадцать дней без войны» стали откровением, в них отразился острый, пронзительный взгляд молодого поколения художников на судьбу своей страны.

Воскрешая героев, которые шагнули в бессмертие, кинематограф как бы обращается к молодым зрителям с вопросом, все ли они сделали, чтобы традиции массового героизма, нравственной чистоты, готовности встать на защиту любимой Родины были продолжены, стали неотъемлемой частью их характера. И есть все основания утверждать, что молодое поколение свято хранит и умножает традиции партии и народа.

Партия ставит перед Ленинским комсомолом задачу постоянно заботиться о преемственности этих традиций, прививать юношам и девушкам чувство исторической ответственности за судьбу Родины, ее безопасность и воспитывать воинов-патриотов, интернационалистов. Делом первостепенной важности для комсомольских организаций была и будет подготовка молодежи к службе в рядах Советской Армии.

Можно без преувеличения сказать, что большую роль в патриотическом воспитании сыграли картины «Весенний призыв», «Старшина» и «В зоне особого внимания». Сила эмоционального воздействия последнего фильма, его художественной убедительности очень точно направлена режиссером А. Малюковым на раскрытие романтики солдатских будней.

Сменяются поколения юных зрителей, но не снижается их интерес к увлекательному приключению, яркому характеру героя, острому столкновению противоборствующих сил — всему тому, что дает приключенческий кинематограф. У приключенческого и детективного жанров есть свои заслуги, удачи.

В интересах коммунистического воспитания — поддерживать и развивать тягу молодежи к подвигу, романтике, подвижничеству. Но всегда ли воспитание героизма, мужества, гражданской сознательности и нравственных убеждений ведется в жанре приключенческого кино на достойных примерах и достойными средствами?

Сегодня молодому зрителю экран предлагает немало приключений, связанных с буднями милиции, уголовного розыска.

Конечно, и киноповесть о мужественных буднях милиции, о людях холодного ума и горячего сердца способна стать, особенно для юных зрителей, большим нравственным уроком. Однако некоторые из последних фильмов на эту тему оказывают на зрителя, особенно на юного, совсем не то нравственное воздействие, которое предполагали авторы. В чем причина? Здесь, очевидно, много предстоит поработать специалистам-киноведам. Но одно, по крайне мере, видно невооруженным глазом: в ряде фильмов преступнику отводится все больше экранного времени, и авторы, сами того не желая, создают вокруг преступлений некий ореол повышенного внимания. В течение полутора часов преступник, по сути, герой экрана. Хоть и «анти», но герой.

Справедливо ли это?

Антон Павлович Чехов, вернувшись из дальней поездки на остров Сахалин, где он встречался со многими «не лучшими представителями общества», сказал так: «Удивительно неинтересные преступления!»

В потоке детективных лент выгодно отличается дебют молодого режиссера Владимира Фокина. Его фильм «Сыщик», привлекая зрителей остротой сюжетных коллизий, в то же время ставит в центр внимания правдивые человеческие характеры, утверждает нравственные ценности.

Но вот рядом с ним другой фильм Киностудии имени М. Горького — «Пираты XX века», сделанный с явной оглядкой на каноны коммерческого кино, где героизм определяется физическими возможностями супермена. И странной близорукостью выглядит в связи с этим ничем не аргументированная поддержка подобной продукции некоторыми критиками. Журнал «Советский экран», например, охарактеризовал встречу зрителей с рыцарями ножа и каратэ, как «встречу с мечтой». А «Вечерняя Москва» даже упрекнула фильм за то, что в нем, по мнению рецензента, слишком редко показывают жестокие сцены.

Вот что пишет в редакцию «Комсомольской правды» Ю. Галочкин, молодой ученый из Волгограда: «Хочется поделиться впечатлениями о фильме «Пираты XX века». На экране живут и сражаются наши симпатичные, крепкие парни. Моряки. Но что же им помогает одолеть невзгоды? Оказывается, дело вовсе не в мор-

ской дружбе, спайке, коллективизме, присущих нашим морякам, а в том, что боцман ударом пятки может расколоть дюймовую доску. Все дело решает перекочевавший из американских кинолент «супермен» Сережа.

Обидно. Играть дети будут (и уже начали во дворах) в «супермена», способного победить многочисленных пиратов в одиночку и возвыситься над друзьями».

Однажды в беседе с К. Цеткин В. И. Ленин сказал: «Что касается зрелищ, — пусть их! — не возражаю. Но пусть при этом не забывают, что зрелища — это не настоящее большое искусство, а скорее более или менее красивое развлечение... Право, наши рабочие и крестьяне заслуживают чего-то большего, чем зрелищ. Они получили право на настоящее великое искусство».

Нет сомнений в том, что эти слова в полной мере относятся и к искусству кино. Проблема, о которой идет речь, не ограничивается только фильмами приключенческого жанра. Она шире и касается всего кинематографа. Видимо, все возможности кино — и зрелищность, и музыка, столь любимая молодежью, — должны использоваться более тонко, «работать» на главную идею фильма. Это впрямую проистекает из гуманистической традиции русского и советского искусства.

Наш молодой зритель глубоко заинтересован в подлинно художественных произведениях, которые обогащали бы духовный мир, воспевали красоту человека. В письмах юношей и девушек, поступающих в ЦК ВЛКСМ, в редакции комсомольских газет и журналов, высказывается озабоченность тем, что на экраны выходят кинокартины — и их немало, — герои которых замкнулись в тесном мирке своих мелких переживаний и страстишек. Появляются порой и фильмы, страдающие размытостью авторских позиций. Очевидно, всякие поиски в искусстве, все новации в творческом методе оправданы лишь тогда, когда опираются на прочный внутренний идейный стержень. Молодому художнику важно воспитать в себе устойчивый иммунитет, невосприимчивость к не лучшим тенденциям западного искусства.

Высокое гуманистическое призвание советского кино — активно содействовать укреплению нравственного здоровья юного поколения. Хорошо известно, что залог успеха такой воспитательной работы — в обеспечении прежде всего здоровой моральной обстановки в каждой семье. Не все в этой сфере у нас благополучно. Растет количество распадающихся семей. Необходимо более последовательно воспитывать у молодежи ответственное отношение к браку, чувство долга перед семьей и детьми.

Между тем проблемы семейной жизни нередко отражаются на экране словно в кривом зеркале. В ранг романтических героев все чаще возводятся влюбленные — женатый мужчина и семейная женщина, скрупулезно исследуются их мучительные взаимоотношения. К сожалению, в кинематографе, быть может, в борьбе за зрителя нередко стала использоваться бездумная чувственность. Постельные пикантности иной раз лишь прикрывают ординарность сюжетов, схематизм характеров, примитивность художественного мышления.

Вряд ли нужно говорить о том, как важно для воспитания молодежи продолжить лучшие традиции нашего искусства, для которого всегда была характерна светлая, поэтическая нота в теме вечных и прекрасных человеческих чувств.

Помочь каждому молодому человеку понять себя, разобраться в своем внутреннем мире, возбудить потребность к совершенствованию — одна из важнейших задач воспитательной работы. Речь идет о формировании духовного мира личности, в котором есть место и высоким идеалам, и политической сознательности, и прочным нравственным принципам, и глубоким чувствам. Наше общество заинтересовано в том, чтобы в каждом юноше, в каждой девушке беречь и умножать богатство души, которое делает человека личностью.

Хотелось бы коснуться еще одной тревожной тенденции в новых фильмах для юношества. Речь идет об атрибутике жизни киногероев.

Как же много роскошных интерьеров, дорогих вещей, непременных застолий с гастрономическими ухищрениями, показного благосостояния кочует еще из фильма в фильм! Лет

10—15 назад в обиходе зрителей было не совсем научное, но точное определение подобных фильмов — «красивое кино». Ложная красивость нетерпима, особенно в фильмах для детей и молодежи. Едва ли не у каждого героя таких лент есть дефицитные джинсы, магнитофон, мотоцикл. Потребительская психология, культ вещей и денег легко могут перерасти в потребительское отношение к жизни.

Сегодня на киноэкране действие редко происходит в рабочем или студенческом общежитии (а между прочим в них еще живут 9 млн. ребят). Куда эффектнее выглядят супермодные апартаменты одинокого мужчины в фильме «Экипаж», где подобран весь арсенал современного Дон-Жуана.

Да, с каждым годом повышается уровень жизни советских людей. Это реальное завоевание развитого социализма. Но всем, кто занимается воспитанием подрастающего поколения, комсомолу и работникам кино в том числе, нужно думать о том, чтобы у юных зрителей формировались здоровые запросы, чтобы материальные блага всегда связывались в их сознании только с честным трудом.

Хотелось бы остановиться на проблеме фильмов так называемой школьной темы. В конце 60-х — середине 70-х годов эта тема достигла значительного взлета в фильмах С. Ростоцкого, И. Фрэза, Д. Асановой, В. Меньшова. Урожай же самых последних лет несколько беднее.

Оценивая детские фильмы, нельзя забывать, что это произведения специфические, к ним должны применяться определенные идейно-эстетические критерии, связанные с педагогическими целями, целями воспитания.

Кинематографистов часто волнует молодой герой как повод для исследования заманчивой для художника поры «смятения чувств». Именно аспект личных переживаний героев становится предметом художественного произведения, а социальная, общественная сторона их жизни остается зачастую вне поля зрения художественного кино. Во многих современных кинофильмах молодые герои показаны как жертвы семейного неблагополучия или плохих родителей. Юный зритель, которому адресованы эти ленты, еще не научился самостоятельно разбираться в сложнейших этических и нравственных проблемах и поэтому принимает на веру толкование этих проблем взрослыми кинематографистами. Стало заметной тенденцией кинематографа изолировать молодых героев, замыкать их в кругу собственных противоречий и проблем, среди непонимающих и безразличных взрослых.

В такой изоляции оказываются, например, юные герои кинофильма «Школьный вальс». Несколько раз обсуждалась эта картина в ЦК ВЛКСМ с различными категориями педагогов, пионервожатых, комсомольских работников. Товарищи с неудовлетворенностью говорили о том, что в фильме среди проблем личной жизни старшеклассников тема социальной инфантильности молодежи осталась лишь только намеченной постановщиками. Несмотря на определенные достоинства фильма, несомненную талантливость его создателей, важная тема осталась в стороне, уступив место достаточно стереотипному любовному треугольнику.

К сожалению, на экране вовсе отсутствуют произведения, посвященные жизни пионерской или комсомольской организациям. Из современных фильмов исчезла пионерская и комсомольская атрибутика.

Мы за то, чтобы воспитывать у подрастающего поколения трепетное отношение к нашим святыням — к Кремлю и Мавзолею, к крейсеру «Аврора» и Знамени Победы, к таким символам, как Герб, Гимн, Красный флаг. И, конечно же, к комсомольскому значку, к билету с силуэтом Ильича.

1982 год — год 60-летия Всесоюзной пионерской организации имени В. И. Ленина. Тем более важно, чтобы появился умный, мобилизующий фильм об интересных делах пионеров и школьников, чтобы художники становились запевалами таких начинаний, каким было тимуровское движение. Давно назрела необходимость создать на экране и образ комсомольского вожака, чаще рассказывать о делах комсомольских организаций. Это тема нелегкая, она не терпит шаблона, расхожих приемов. Временные неудачи не должны останавливать художника, они неизбежны, как издержки роста и поиска. Мы надеемся, что мо

лодые кинематографисты будут активнее искать в картинах о молодежи, школе не частное, а общественно значимое, важное для дела коммунистического воспитания.

ЦК ВЛКСМ готов и впредь сотрудничать с кинематографистами в этом направлении.

Комсомол и воспитание молодой смены мастеров киноискусства

Дружба комсомола и деятелей нашего многонационального советского искусства уходит глубокими корнями в огневую пору первых лет Октября. Эта дружба выросла и закалилась, набрала силу на плодотворной ниве служения родному народу, идеалам революции.

В первых комсомольских ячейках проходили школу гражданской зрелости, гранили свой талант писатель-патриот Николай Островский и поэт Александр Жаров, автор полюбившихся молодежи песен Дмитрий Покрасс и художники Кукрыниксы. Александр Фадеев едет по путевке ЦК ВЛКСМ в только что освобожденный от фашистов Краснодон для сбора материалов о «Молодой гвардии», а некоторое время спустя страницы его книги оживают в кадрах волнующего фильма Сергея Герасимова. Для кинорежиссеров Александра Зархи и Иосифа Хейфица началом их творческого пути становится работа в комсомольско-молодежной съемочной группе.

В историю советского киноискусства вошел фильм Евгения Габриловича и Михаила Ромма «Человек № 217», снятый по социальному заказу при активном участии ЦК ВЛКСМ. Можно вспомнить, что идея создания фильма «Сельская учительница» возникла во время беседы со сценаристом Марией Николаевной Смирновой в Центральном Комитете комсомола. А когда кинематографисты предложили снять кинофильм о подвиге Зои Космодемьянской, комсомол выдвинул встречную инициативу о шефстве над картиной.

Каховка и Магнитка, поля Великой Отечественной и целины — вот адреса комсомольской славы и первых творческих успехов певцов этой славы, тех, кого мы с гордостью называем комсомольскими художниками в широком смысле слова. Молодые работники кино, как и вся творческая молодежь, — это один из боевых отрядов комсомола. И комсомол, молодежь Страны Советов с глубоким уважением и доверием относятся к молодой творческой смене, связывают с ней большие надежды.

Талант художника характеризует прежде всего умение глубоко вникать в жизнь народа и ярко отражать ее в художественных образах. Талант — это не личное достояние, это высочайшая ответственность и обязанность художника перед обществом.

Постоянно овладевать сокровищницей марксистско-ленинской мысли, искать и находить в ней ответы на самые жгучие вопросы современности, упорно постигать метод научного познания действительности — в этом видит советская творческая интеллигенция свой гражданский долг.

Один из создателей замечательного фильма «Коммунист» кинодраматург Евгений Габрилович, говоря о важности трудов В. И. Ленина для своего творческого развития, подчеркивал, что его всегда глубоко «поражала ленинская последовательность в отстаивании позиций, ленинская принципиальность и ленинская скромность. Владимир Ильич умел предъявлять искусству счет коммуниста, политика, вождя».

По Ленину вслед за мастерами советского кино должна всегда учиться жить и работать наша творческая молодежь. В этом залог высокой идейной зрелости каждого молодого кинематографиста. Ведь только вдумчивое, всестороннее освоение молодым художником теории и практики научного коммунизма позволит ему сегодня быть на уровне задач, выдвигаемых перед советским искусством партией.

Право называться художником не выдается с дипломом об окончании вуза, не передается по наследству. Это право нужно завоевать и доказать. Не на словах, разумеется, а на деле.

Комитетам комсомола, комсомольским организациям киностудий необходимо уделять более пристальное внимание закалке творческой молодежи, умело использовать в этих целях весь арсенал форм и методов политического образования, нравственного воспитания.

Но никакие усилия самых авторитетных ор-

ганизаций не смогут заменить кропотливой и постоянной работы над собой самого молодого художника. Ведь не секрет, что с окончанием вуза для некоторых дипломированных кинематографистов заканчивается и самообразование, расширение общего кругозора и повышение политической грамотности, и они всецело погружаются в круг узкопрофессиональных и производственных проблем.

Творчество — это неустанная, постоянная работа над собой. Молодой кинематографист, стремящийся стать настоящим большим художником, не может не интересоваться глубоко и проблемами литературы, музыки, театра, живописи, всем, что происходит в жизни. Эта многогранность во многом определяет личность художника. И мы должны всячески способствовать такому разностороннему развитию нашей молодежи, объединив для этого усилия разных творческих союзов, комиссий по работе с молодыми, комсомола.

Было бы полезно создать молодой творческой интеллигенции разных цехов возможность для общения, взаимообогащающего обмена опытом, планами, идеями. Этому могут хорошо послужить совместные семинары, конференции, встречи писателей и кинодраматургов, журналистов и кинодокументалистов, композиторов и режиссеров, художников и операторов и так далее. Опыт недавно проведенного в Дилижане семинара молодых композиторов и поэтов-песенников показал, что подобные встречи приносят реальную большую пользу.

Художественный образ в кино создается слиянием личности актера и личности героя. Борис Бабочкин для каждого из нас носитель обаятельнейших человеческих черт легендарного Чапаева, а мужественный Евгений Урбанский и теперь живет в памяти зрителей неотрывно от созданного им прекрасного образа коммуниста Губанова.

Но идеалы — не одежда с чужого плеча. Идеалы времени, выдающихся личностей, киногероев становятся идеалом актера лишь тогда, когда они не просто называются, декларируются, механически переносятся на экран, а глубоко воспринимаются, пропускаются через собственное мировоззрение, становятся его личной радостью и болью. Нельзя за кулисами жить маленькой жизнью мещанина, а выйдя на сцену, сравняться с Шекспиром, говорил К. С. Станиславский.

Думается, чем популярнее актер, чем ответственнее исполняемые им роли, тем строже должен он относиться к себе, тем больше внимания обязаны проявлять к нему комсомольская организация, творческий коллектив, где он работает.

В гражданском и профессиональном становлении молодого кинематографиста трудно переоценить роль критики, и в том числе той, которая идет через каналы комсомольских газет и журналов, молодежные редакции радио и телевидения.

В умной, точной, доказательной статье критика о злободневном явлении в мире кино равно нуждается как создатель фильмов, так и массовый зритель. Ведь критика — составная часть полноценного художественного процесса. Отсюда наша острая заинтересованность в оперативности и качестве, в глубине и партийности критических материалов. В известном постановлении ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» мастерам этого жанра был предъявлен справедливый упрек в комплиментарности. К сожалению, этот недостаток преодолен еще далеко не полностью, в том числе и молодежной печатью.

Особенно нуждается в точных идейных и нравственных ориентациях, в заботливой помощи искусствоведа, в мудром и добром совете старшего товарища юная зрительская аудитория. Одна из актуальных задач — научить молодого человека глубоко разбираться в киноискусстве, понимать главное, что хотел сказать художник, и активно брать на вооружение лучшие качества героев советского кино.

Сейчас усилиями кинопроката и комсомольских организаций во многих городах открыты детские и молодежные кинотеатры со специально подобранной программой, в которых работают сотни энтузиастов, педагогов-общественников. В их рядах все больше молодых кинорежиссеров и актеров, сценаристов и операторов. Пропаганда советского кино стала для них составной частью понятия активной граж-

данской и творческой позиции советского кинематографиста.

В свою очередь ЦК ВЛКСМ ориентирует комсомольский актив страны всесторонне и широко использовать в работе с молодежью лучшие достижения экрана, каждую талантливую киноленту. Нас особенно радует, когда актуальные проблемы дня, волнующие молодежь и точно высвеченные лучом киноискусства, обсуждаются на комсомольских собраниях, в молодежных трудовых коллективах, когда экран оказывает реальную помощь в совершенствовании идейно-воспитательной и организаторской работы комсомола.

В своей многогранной работе с молодыми актерами, режиссерами, операторами, художниками, сценаристами, кинокритиками Ленинский комсомол всегда ощущал большую помощь и поддержку Государственного комитета СССР по кинематографии, Союза кинематографистов СССР, мастеров старшего поколения.

Их подвижничество, самоотверженность, преданность искусству умножаются учениками. Именно в этом неразрывная связь времен и поколений, нетленность лучших достижений и традиций советского киноискусства.

Хорошей творческой площадкой молодых стало экспериментальное объединение «Дебют», созданное при «Мосфильме» после постановления ЦК КПСС. Радуют творческие успехи дебютантов А. Сиренко, Г. Мелконяна, А. Итыгилова, Б. Токарева, В. Рыбарева, М. Никитина, А. Ермаша, Г. Мыльникова.

В каждой победе дебютанта немало труда наставника. В творческой среде хорошо известен почин «Мастер, воспитай ученика!». Именно экспериментальное объединение, как писала об этом недавно газета «Комсомольская правда», дает возможность передать молодежи богатый опыт мастеров экрана, использовать проверенный в производственных коллективах метод индивидуального наставничества.

Очень важно развивать не только профессионально-творческое, но и социально-философское мышление начинающего художника, формировать его мировоззрение, активную жизненную позицию. Эта идея красной нитью проходит в книге замечательного мастера и педагога Сергея Аполлинариевича Герасимова «Воспитание кинорежиссера», которая стала заметным явлением в нашей кинопедагогике.

За последние четыре года во всех союзах кинематографистов и на студиях страны были созданы комиссии по работе с творческой молодежью, в которых активно участвуют и начинающие художники кино, и комсомольские работники. Эти комиссии должны активнее помогать начинающим кинематографистам в идейном, нравственном становлении, подсказывать ориентиры творческого поиска, способствовать формированию у них навыков идеологического бойца, пропагандиста, агитатора.

Прошедший в декабре 1979 года в Киеве Всесоюзный смотр работ молодых кинематографистов показал, что нашим дебютантам очень недостает выхода за пределы студийных павильонов, общения с теми, кому адресованы их работы, а порой и простого, честного, откровенного разговора о своих фильмах с коллегами.

Думаю, что подобные встречи молодых в рамках смотров их творчества нужно сделать традиционными и проводить регулярно.

Самыми активными помощниками воспитателей и наставников должны стать комсомольские организации киностудий.

К сожалению, нужно признать, что многие комитеты комсомола киностудий работают без должной инициативы, вяло, а нередко просто формально, не знают состояния дел в среде творческой молодежи и поэтому практически на нее не влияют. Среди членов комитетов комсомола киностудий мало представителей основных творческих кинематографических профессий, авторитетных молодых режиссеров, актеров, операторов.

Комсомольские организации киностудий должны быть центрами по пропаганде знаний о киноискусстве среди школьников, учащихся ПТУ, студентов.

По нашему мнению, ЦК ВЛКСМ союзных республик, крайкомы, обкомы комсомола, опираясь на актив молодых коммунистов, могут и должны полнее использовать практику социальных заказов, творческих командировок, конкретной помощи молодежным съемочным группам.

И молодых деятелей кино, и их наставников объединяет одно стремление: развивать, обогащать и совершенствовать лучшие традиции советского экрана, беззаветно служить своим талантом любимой Родине.

Нет сомнений, что наша творческая молодежь создаст новые яркие, высокоидейные произведения о нашей Родине, партии, о молодом поколении наших дней, о его героических делах, настойчивой учебе и нелегком труде, о богатом внутреннем мире юношей и девушек и, конечно же, о любви, о нравственной чистоте советской молодежи.

Сибирские маршруты кинематографистов

В. Коптюг,
академик, вице-президент АН СССР, председатель Сибирского отделения АН СССР

Экранная модель науки

Пропаганда научных знаний средствами киноэкрана приобретает сегодня, в условиях научно-технической революции, все более важное значение. В постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» подчеркнута мысль о необходимости более широкого использования научно-популярного кино «в формировании материалистического мировоззрения советских людей, пропаганде естественно-научных и социально-экономических знаний, передового опыта».

В проекте «Основных направлений экономического и социального развития СССР на 1981—1985 годы и на период до 1990 года» большое внимание уделено развитию производительных сил восточных районов нашей страны, где намечено «осуществить крупные работы по освоению их природных ресурсов и развитию топливно-энергетических и сырьевых баз Сибири и Казахстана. Сосредоточить здесь строительство энергоемких производств».

Редакция «ИК» обратилась с просьбой к председателю Сибирского отделения АН СССР академику В. А. Коптюгу поделиться своими соображениями о том, какое отражение на киноэкране получает развитие науки, связанной с комплексным освоением Сибири и Дальнего Востока.

В современных условиях, когда многие крупные проблемы социального развития связаны с научно-техническим прогрессом, роль различных форм пропаганды достижений науки приобретает все большее значение.

Как-то вошло у нас в привычку говорить между прочим: «атомный век», «космический век», «век научно-технической революции», не вникая особо в сущность вопроса. Сладываясь и множась, эти определения нередко создают в конце концов у части людей устойчивую мысль о том, что конкретный разговор о науке почти невозможен, что наука — это «терра инкогнита».

Вероятно, это связано с тем, что люди, интересующиеся наукой не по «долгу службы», как правило, наталкиваются на серьезный барьер, своеобразное языковое препятствие. Каждая наука, развиваясь, породила и свой специфический язык, овладеть которым неспециалисту достаточно сложно.

Если же случай вдруг столкнет человека с какой-то научной идеей, которой он увлечется всерьез, то этот случай станет как бы посредником между ним и наукой. На овладение сложным языком выбранной таким образом области знания его будет подталкивать простое человеческое любопытство. В наш «атомный век» роль одного из таких посредников между человеком и наукой, на мой взгляд, взяло на себя научное кино с его образным и лаконичным языком.

В нашей стране существует целый ряд специализированных киностудий научно-популярных фильмов — от центральной до республи-

канских и даже местных, отраслевых, где снимаются фильмы по многим областям научных знаний. Снимаются как для нужд науки и производства, так и для широкого зрителя. Потребность в научных, научно-популярных, учебных картинах очень велика и возрастает из года в год. Для людей, непричастных к науке, но интересующихся ее жизнью, художественное осмысление научных знаний служит своеобразным ориентиром в нашем динамичном мире, помогает заглянуть в будущее. Для ученых эта «экранная модель науки» — еще и дополнительное средство обмена информацией.

Искусство «малого экрана» также вносит свой вклад в популяризацию достижений науки и техники. Существуют и плодотворно действуют тематические передачи на телевидении, такие, как «Жизнь науки», «Очевидное — невероятное», телеконкурсы и викторины, передачи о современном производстве, о научно-техническом творчестве молодежи и другие. Я думаю, что коэффициент полезного действия таких программ достаточно высок и имеет благоприятную перспективу.

Но для успеха научной популяризации чрезвычайно важно говорить со зрителем или читателем на хорошем научном уровне, хотя и на доступном языке, а главное — вызывать интерес к предмету разговора.

Приведу пример. Сибирским отделением АН СССР издается, в числе других, журнал «ЭКО», на страницах которого обсуждаются вопросы совершенствования управления и планирования, экономические и социальные эксперименты, пути интеграции науки и производства, другие важные современные проблемы. Благодаря высокому уровню работы коллектива, возглавляемого академиком А. Г. Аганбегяном, тираж «ЭКО» очень быстро растет, опережая другие, родственные ему журналы. Одна из главных причин этого, по мнению читателей, состоит в том, что журнал сочетает научную глубину материалов с популярным изложением, и это делает его интересным и доступным для руководителей всех рангов и специалистов всех отраслей.

Мне, химику, памятны первые выпуски журнала «Химия и жизнь». Журнал этот вызывал в свое время у специалистов, в том числе у представителей нашего научного региона, весьма негативное отношение. Ссылались на то, что подача многих материалов чрезмерно облегчена, что иллюстративная часть выполнена нетрадиционно. Однако со временем этот журнал приобрел массу почитателей, его охотно читают люди разных профессий, в том числе и химики, которые могут почерпнуть в нем немало интересного из смежных областей.

Что же касается научного кино, то оно имеет несравненно более широкий арсенал средств воздействия на все категории зрителей. От лица ученых хочу сказать, что мы высоко ценим усилия работников научного кино, посвятивших свою жизнь популяризации научных знаний. Научно-популярный кинематограф призван повышать интеллект, воспитывать зрителя глубоко и серьезно. И в то же время посвящать людей в тайны науки и делать это увлекательно.

Мы понимаем, что сценаристы, режиссеры, операторы ищут свой язык в разговоре со зрителем. Однако в этой связи заставляет задуматься следующая малоплодотворная, на мой взгляд, тенденция: в поисках взаимопонимания со зрителем, установления с ним обратной связи деятели научного кино, даже иногда в хороших в целом фильмах, впадают в крайности — либо чрезмерно упрощают свою задачу, ограничившись пересказом проблем, решаемых наукой, либо, наоборот, в поисках оригинального киноязыка за изобразительными находками теряют суть научных проблем.

Иногда авторы картин стараются придать разговору о науке некую сенсационность. Возможно, для драматургического решения того или иного сюжета в этом есть свой резон, но у научного работника это почти всегда вызывает отрицательную реакцию. Может быть, поэтому ученые не очень любят сниматься в кино, стараются уклониться, ссылаясь на те или иные причины. Думаю, что в этом мои коллеги не правы. Для того чтобы достичь успеха в таком важном и благородном деле, надо работать сообща, в обстановке содружества и взаимопомощи.

Внимание кинематографистов и зрителей привлекает в последнее время Сибирь. Развитие в соответствии с решениями XXV съезда КПСС этого во многих отношениях уникального региона уже обеспечило весомый вклад в экономику страны. Народнохозяйственные планы на 1981—1985 годы и на период до 1990 года предусматривают дальнейшее повышение роли Сибири, где сосредоточено три четверти потенциальных топливоэнергетических ресурсов нашей страны, половина запасов минерального сырья и леса, щедрые водные резервы. Сибирь располагает значительными площадями сельскохозяйственных угодий и уже сегодня по ключевым видам сельскохозяйственной продукции производит на душу населения несколько больше, чем в среднем по стране. Но это не может нас успокаивать, так как, учитывая более высокий уровень научно обоснованных норм питания в этих районах, необходимо дальнейшее увеличение объема сельскохозяйственного производства.

Разработка планов развития народного хозяйства страны не может не учитывать тех трудностей, с которыми сопряжено развитие сибирского региона. Речь идет о неблагоприятных климатических условиях, необходимости больших капитальных вложений на начальных этапах хозяйственного освоения новых районов, протяженных транспортных магистралей и т. п. Это требует от нас, людей науки, определения оптимальных темпов развития восточных районов страны, разработки рациональной структуры хозяйственного комплекса Сибири в интересах успешного развития всего народного хозяйства. Большое значение для Сибири имеет укрепление строительной базы, развитие специального машиностроения, включая технику, приспособленную к специфическим условиям и т. д.

Кинематографисты могли бы сделать большое и нужное дело, если бы взялись расширить представление о науке Сибири, интенсивно развивающейся не только в научных учреждениях новосибирского Академгородка, но и в Иркутске, Якутске, Красноярске, Томске, Улан-Удэ и других городах Сибири. В частности, киножурналу «Наука и техника», одному из немногих периодических киноизданий, отражающих сегодняшний день науки, в первую очередь важно такое расширение «сфер влияния».

Размышляя об этой проблеме, приходится сделать не слишком утешительный вывод: попытки отражения сибирских тем в научно-популярном кино еще очень робки. Нам же представляется, что крайне необходимо ознакомление зрителя с географическими, экономическими особенностями Сибири, дальнейшими перспективами развития производительных сил. Масштабы и темпы хозяйственного освоения этого региона, комплексного использования богатств, формирования производительных сил на ближайшее время продолжают нарастать. Темпы прироста производства здесь в полтора раза выше, чем в целом по стране.

А пока даже для местных жителей отдельные научно-технические проекты, касающиеся Сибири, не всегда ясны. Взять хотя бы разработку месторождений полезных ископаемых. Даже многие сибиряки туманно представляют себе, что такое, к примеру, Удокан. А ведь это уникальное месторождение медных руд, расположенное вблизи Читинского участка БАМа, это будущий индустриальный гигант Сибири. Не все знают и о Чаро-Токинском железорудном бассейне, который по богатству, возможно, второй после Курской магнитной аномалии. Рассказать о будущем сибирских строек — почетный долг кинематографистов.

Известно, что наши районы испытывают недостаток в кадрах. Реальная оценка рациональных пропорций распределения капиталовложений, четкий баланс развития производства и социально-бытовой инфраструктуры — необходимое условие для привлечения и закрепления трудовых ресурсов. Думается, что для фильмов, рассказывающих о Сибири, эта вторая задача — задача привлечения кадров — очень важна.

Существуют, конечно, темы, о которых трудно рассказать доступно и которым нелегко найти кинематографическое выражение. Здесь кинематографистам важно присмотреться, понаблюдать, вжиться в материал. Вот, к примеру, новосибирский физик, член-корреспон-

дент АН СССР А. А. Барков провел великолепный эксперимент, имеющий значение для всей науки и получивший международный резонанс. Но если бы меня попросили, скажем, популярно объяснить сделанное им открытие, касающееся процессов, происходящих на уровне микромира, то вряд ли мне удалось бы сразу подобрать нужные слова. В таких случаях кинематографистам приходится изрядно поработать, чтобы удачно сформулировать суть и характер экранизируемого научного открытия. Для этого следует, может быть, поподробнее побеседовать с самим ученым, попристальней понаблюдать за его работой.

Очень важен комплексный подход к рассмотрению проблем науки. Именно комплексность исследований легла в основу многих научных достижений Сибирского отделения АН СССР, которые получили высокую оценку в постановлении ЦК КПСС о деятельности Отделения, принятом в 1977 году. Все, кто бывает в Академгородке, единодушно отмечают, что комплексность Сибирского отделения, заложенная в самой его структуре, сильно влияет на общую работу по решению научных проблем. У нас очень широко развиты межинститутские межнаучные связи. В любой момент сотрудник любой лаборатории может проконсультироваться с коллегами соседнего института, поспорить, развить то или иное предположение, обсудить различные подходы к проблеме. Эта существенная особенность Академгородка, активно влияющая на процессы научных исследований, имеет важное значение и для раскрытия творческого потенциала людей, работающих в науке и решающих народнохозяйственные задачи.

От кинопопуляризаторов мы ожидаем также выражения общественного мнения во взглядах на науку. Главное, быть может, не столько в подробном отражении конкретного научного достижения (в конечном счете ученые и специалисты сами в нем разберутся и сделают необходимый вывод), сколько в осознании того, как обновилось наше мышление, как оно изменилось, какой совершило качественный скачок. Поэтому важным представляется не только знакомство с фактами, плотью науки, но и общечеловеческая общественная оценка этих фактов. Здесь следует не только представлять открытие в русле научного поиска, но и показывать перспективы воздействия этого открытия на нашу жизнь.

Сегодня мы вышли на такой уровень развития производства, когда без научного прогноза, без использования новейших достижений науки трудно двигаться дальше. Не так давно на коллегии Госплана СССР были рассмотрены некоторые итоги развития сибирской науки и использования полученных научных результатов в народном хозяйстве страны. Любое из двадцати предложений, представленных Сибирским отделением на рассмотрение Госплана СССР, могло бы стать темой научно-популярного фильма, повествующего о настоящем и «предвидимом будущем» научных идей.

Наиболее крупной интегральной программой, сформулированной Сибирским отделением,— пожалуй, впервые за все время его существования,— является комплексная программа «Сибирь», возникшая в ходе выполнения постановления ЦК КПСС о деятельности Отделения и предложений Л. И. Брежнева, высказанных им в результате поездки по Сибири и Дальнему Востоку. Программа нацелена на решение кардинальных научно-технических и социальных проблем развития производительных сил Сибири. Она становится стержнем, обеспечивающим объединение усилий академической, отраслевой и вузовской науки, с одной стороны, и тесную взаимосвязь науки с народным хозяйством, с другой. Программа «Сибирь» продолжает развиваться и обогащаться новыми направлениями, в нее вкладывают свои усилия геологи, биологи, экономисты, специалисты физико-математического, технического и химического профиля. Главные цели этой программы — дать научное обоснование пути наиболее эффективного развития Сибири в интересах всей страны и обеспечить комплексное опережающее решение тех научно-технических задач, которые возникают на этом пути. Об этом должны знать широкие массы трудящихся, реализующие планы нашей страны.

Достойна пристального внимания кинемато-

графистов и еще одна серьезная проблема: научные центры Сибири и Дальнего Востока не могут развиваться необходимыми темпами без надежной системы подготовки кадров. Основой этой системы, заложенной академиком М. А. Лаврентьевым и его соратниками на самом первом этапе создания Сибирского отделения АН СССР, является «интеграция науки и образования». Причем, существенно, что направление и формы работы, касающиеся школьного, вузовского и послевузовского образования, тесно переплетены. Деятельность Новосибирского государственного университета с самого начала рассматривалась в свете широкой общегосударственной задачи — максимального содействия через сферу высшего образования быстрому развитию производительных сил и культуры восточных районов нашей страны. Одним из условий решения этой проблемы было более полное вовлечение в сферу высшего образования одаренной молодежи региона. Многие, знакомясь с системой подготовки молодежи, существующей в Академгородке, задают вопрос: способствует ли система физматшколы гармоническому развитию молодых или, наоборот, сужает их развитие? Думаю, что наша система никак не мешает расцвету личности молодых людей. Питомцы нашей физматшколы так же часто посещают театр, выставки, регулярно смотрят кинофильмы, как и другие школьники.

О системе набора в физматшколу бытуют часто неверные представления. У некоторых создается впечатление, что мы вылавливаем по всей Сибири «головастиков» (так шутя называют особо одаренных ребят). Есть в этом доля истины, но не слишком большая. Если говорить точно, физматшкола ориентирована на решение важной социальной задачи — помочь детям, преимущественно из сельской местности и небольших городов, в выявлении и развитии своих способностей. В силу объективных причин уровень подготовки школьников в селах, районных центрах и небольших промышленных городках часто оказывается ниже, чем в крупных индустриальных и культурных центрах. Естественно, что когда одаренные, но недостаточно хорошо подготовленные юноша или девушка пытаются войти в сферу высшего образования, им не всегда сопутствует успех. Потенциально многие из них обладают способностями, но по имеющемуся уровню знаний не могут учиться в высшем учебном заведении. Это серьезная проблема, и наша физматшкола содействует ее решению. Если бы мы просто искали «головастиков», то постарались бы прежде всего забрать в физматшколу лучших учеников лучших школ региона. Мы же делаем упор на то, чтобы приглашать детей из общих школ, преимущественно из крестьянских и рабочих семей.

В учебном процессе мы стремимся уравновесить физико-математические и гуманитарные дисциплины. Не всегда это получается. Но во внеурочное время дети охотно знакомятся с искусством. Это становится их жизненной потребностью. Думается, что и сама атмосфера Академгородка оказывает свое благотворное влияние. Чтобы сделать систему образования наиболее гибкой, отзывчивой на требования времени, мы широко используем программные лекции, семинары, практикумы.

Большим успехом пользуются, к примеру, проводимые в университете, часто в форме вопросов и ответов, экономические среды. Я отмечаю этот семинар потому, что Сибирское отделение уделяет большое внимание экономической подготовке и переподготовке нынешних и будущих руководителей народного хозяйства. В этих целях при Новосибирском государственном университете создан специальный факультет повышения квалификации по экономическому прогнозированию и перспективному планированию. Мне представляется, что научный кинематограф с его наглядностью и художественной выразительностью мог бы сделать многое в серьезном деле воспитания экономической культуры. Это ведь важно не только в рамках учебного процесса, скажем, в стенах университета, но и в широком смысле — в воспитании нового типа мышления, свойственного эпохе научно-технической революции. Удачной попыткой в этом направлении является, по мнению наших экономистов, фильм «Как лучше вычислить удачу?» («Леннаучфильм»).

На мой взгляд, научный кинематограф об-

ладает неисчерпаемыми возможностями в формировании современного взгляда на науку и научно-технический прогресс не только учащейся молодежи, но и в масштабе всей страны.

Научно-технический прогресс стремительно изменяет привычный облик многих производств, но его темпы во многом зависят от того, как подготовлено сознание специалистов и всех трудящихся к приходу нового. Поэтому представляется, что среди так называемых заказных фильмов должен существенно возрасти удельный вес картин, рассказывающих о ближних и дальних перспективах научно-технического прогресса.

Не менее важны и другие аспекты знания, способствующие воспитанию человека. В частности, научному кинематографу по силам исследовать, может быть, одну из самых драгоценных черт человека науки — его творческие возможности, талант личности, проявляющийся и при решении сложнейших научных проблем, и в ходе практического использования полученных результатов. В этом деле, мне кажется, кинематографистам важно уйти от схемы, от стереотипа, существующего еще, к сожалению, во многих лентах об ученых, и обратить внимание на неповторимые черты характера каждого отдельного человека. Думаю, что и среди ученых Академгородка есть немало интересных людей, о которых можно было бы рассказать зрителю.

Хочется еще раз подчеркнуть, что новые задачи, рождающиеся в ходе научно-технического прогресса,— дело не только ученых, но и всех работников идеологического фронта. В докладе на XXV съезде КПСС Л. И. Брежнев говорил о том, что «революция в науке и технике требует кардинальных изменений в стиле и методах хозяйственной деятельности, решительной борьбы с косностью и рутинерством, подлинного уважения к науке, умения и желания советоваться, считаться с ней».

Научно-популярный кинематограф может и должен активно участвовать в создании атмосферы уважения к науке, утверждать ее высокую общественную роль.

Новосибирск

Федор Фартусов

Поручение принято

За последние пять лет каждый раз, когда я приступаю к новой картине, я неизменно обращаюсь к словам Леонида Ильича Брежнева, произнесенным им с трибуны Кремлевского Дворца съездов на XXV съезде партии. Это слова о советском человеке. Все их прекрасно знают, но я все-таки хочу еще раз их напомнить.

Это человек, говорил Леонид Ильич, который «сумел, завоевав свободу, отстоять ее в самых тяжелых боях. Человек, который строил будущее, не жалея сил и идя на любые жертвы. Человек, который, пройдя все испытания, сам неузнаваемо изменился, соединил в себе идейную убежденность и огромную жизненную энергию, культуру, знания и умение их применять. Это — человек, который, будучи горячим патриотом, был и всегда будет последовательным интернационалистом».

Какая творческая программа для советского художника аккумулирована в этих словах! Поражает не только их смысл, глубокое проникновение в социальную и нравственную суть человеческого характера. Какими вдохновенными словами, как ярко, точно, необычайно емко обрисовал Леонид Ильич портрет нашего современника, рожденного шестью десятилетиями Советской власти.

Таков обобщенный образ героя современности, а значит, и героя наших фильмов.

Для кинематографистов прошедшие пять лет оказались чрезвычайно емкими: важнейшие задачи поставили перед нами постановление ЦК КПСС по идеологическим вопросам, обращения Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР товарища Л. И. Брежнева к деятелям кинематографа в связи с 50-летием киностудии «Мосфильм» и 60-летием советского кино, при-

ветствия Леонида Ильича участникам Рижского и Кишеневского всесоюзных кинофестивалей, к участникам и гостям Московских и Ташкентских международных кинофестивалей.

Партия не только предоставила нам все возможности для вдохновенного творческого труда, но и конкретной, тщательно разработанной программой определила направления развития советского киноискусства. Она открыла перед нами широчайшие горизонты творчества, простор для проявления разных художественных индивидуальностей, направлений, жанровых форм. Партия поддерживает любой творческий поиск, направленный на создание произведений, раскрывающих славную историю и богатый исканиями и открытиями сегодняшний день советского народа.

Эта забота партии вдохновляет художников экрана на создание новых произведений, раскрывающих масштаб и величие поступательного движения нашего народа к коммунизму, перспективу нашего завтра.

Моя последняя работа рождена поездкой Леонида Ильича Брежнева в наши сибирские и дальневосточные края.

Все мы помним: весной 1978 года Леонид Ильич Брежнев совершил длительную поездку по Сибири и Дальнему Востоку. Итоги этой поездки долго еще будут для нас, живущих и работающих на бескрайних зауральских просторах, источником вдохновения, творческой энергии, исследовательской силы мысли.

Дальневосточные кинематографисты испытывают ныне двойную ответственность: как работники кино и как люди, чья жизнь и деятельность впрямую связаны с разрешением тех важнейших проблем и вопросов, которые были поставлены Леонидом Ильичом во время его поездки. Эти проблемы имеют отнюдь не только региональное значение, их решение существенно для страны в целом. Ведь время так называемых «местных» проблем прошло или проходит на наших глазах, настолько закономерности нашей жизни крепко, в одном узле увязаны с жизнью всего общества. Расстояния уже не играют роли, понятие провинции, периферийности исчезло, и то, что «аукнулось» в каком-нибудь самом, может быть, дальнем углу страны, неминуемо рано или поздно «откликнется» в других ее местах. А что говорить о Дальнем Востоке, огромном крае, вопросы развития которого имеют колоссальное значение для всего государства да и для мировой экономики.

На XXV съезде КПСС подчеркивалась необходимость «ускоренного и равномерного развития всей социальной инфраструктуры в районах освоения природных богатств Сибири и Дальнего Востока». Это означает, что чем больше появится в наших городах и рабочих поселках, в рыболовецких колхозах и дальневосточных селах комфортабельного жилья и удобных магазинов, современных школ и музыкальных училищ, художественных галерей и балетных студий, крытых хоккейных катков и стадионов, тем охотнее и радостнее будут стремиться сюда люди. А работы им непочатый край.

Одной из самых главных задач Дальневосточной студии является задача пропаганды нашего края, его достижений, глубочайших преобразований, происшедших на дальневосточной земле за годы Советской власти и, в частности, за те пять лет, что прошли со времени XXV партийного съезда. Мы хотим показывать красоту нашего края, его природы, городов и сел, людей, в них живущих и работающих. Надо сказать, что студия многое сделала и делает на этом пути, и все же мы понимаем, что этого недостаточно, что нам надо удвоить, утроить усилия, глубже всматриваться в жизнь, в своих будущих героев, ярче, изобретательнее показывать их на экране.

В те дни, когда Леонид Ильич Брежнев совершал свою поездку, все мы оценили огромное обаяние его личности, точность и глубину суждений о нашем крае, глобальный размах и строго научный историзм подхода к проблемам развития Сибири и Дальнего Востока, научную безупречность программы, намеченной руководителем нашей партии и правительства. Анализ, который товарищ Брежнев дал состоянию дел в крае, заставил нас на многое взглянуть совсем другими глазами, многое пересмотреть в своей работе.

Мне посчастливилось участвовать в создании фильма «Леонид Ильич Брежнев на Дальнем

Востоке», и сейчас я хочу сказать: всюду во время съемок этой картины я видел, какое пристальное внимание уделял Леонид Ильич нерешенным вопросам нашей общественной и экономической жизни, какие глубокие и мудрые советы давал партийным и хозяйственным руководителям, неизменно указывая, какие пути надо использовать, чтобы решить вставшие перед краем задачи, какие для этого можно и надо найти скрытые резервы.

В картине, которую я сейчас завершил, я хочу показать, что было сделано после того, как в результате поездки товарища Брежнева определилась программа новых работ. Мы предоставили на экране слово людям разных профессий, поколений, которые так или иначе связаны с разрешением этих проблем. Вопросы, решением которых они занимаются, самые сложные, они затрагивают глубины народной жизни, и разговор идет широкий, порой крутой, — так могут и должны говорить люди, для которых жизнь страны, ее заботы — их собственная жизнь. Как кинодокументалиста, меня более всего тянет к рассказу о человеке, а поскольку я живу на Дальнем Востоке, то, естественно, мне хочется рассказать о той особой породе людей, которых мы зовем дальневосточниками. Смею думать, что понятие «дальневосточный характер» — это не пустая выдумка восторженных журналистов. Основываясь на своих многолетних наблюдениях, я склонен думать, что он, этот дальневосточный характер, существует в действительности.

На Дальнем Востоке, кстати, человеку быстрее, чем где-либо еще, выдается, так сказать, аванс доверия. Он сразу же, с первых же дней приезда на дальневосточную землю получает возможности для выражения своей личности, всех ее жизненных и творческих ресурсов. Здесь молодому рабочему доверяют сложные задания, вчерашний студент становится организатором производства, молодой инженер — руководителем коллектива, ученый немедленно включается в разработку важных, остроактуальных проблем. Здесь как бы многое начинается заново, и старт этот сопряжен с полной человеческой отдачей.

Я написал эти строки и вспомнил слова Леонида Ильича, мудрые, сокровенные и по-отцовски теплые, обращенные к молодым строителям БАМа: «Вам, товарищи, предстоит решать задачи не из легких, но я глубоко убежден, что они вам по плечу...» Вот об этих людях, живущих и живших на советском Дальнем Востоке, отдающих ему жар своих сердец, я и думал, когда делал фильм.

В меру наших сил и способностей мы, документалисты Дальнего Востока, стараемся отразить на экране черты прекрасного дальневосточного характера. Но каждый виток истории требует от людей нового, своего взгляда на свершенное и совершаемое. И даже на сделанное тобой и твоими товарищами всего несколько лет назад. На него тоже полезен взыскательный взгляд с дистанции времени.

В круге задач, которые призвано решать искусство, одной из важнейших является задача борьбы с тем, что мешает нашему движению вперед. Способов решения этой задачи много. Создавая на экране образы наших лучших современников, мы как бы призываем остальных равняться на них, показываем, «делать жизнь с кого». В то же время экран должен приглашать к размышлению над актуальными явлениями нашей жизни. В Отчетном докладе на XXV съезде подчеркивалось: «Мы поступим правильно, поступим по-ленински, если, отдавая должное достигнутому, сосредоточим внимание на недостатках, которые у нас еще есть, на нерешенных задачах».

Эту партийную рекомендацию мы обязаны применить и в нашей работе. Вот почему сегодня, обращаясь к последним пяти годам нашей жизни, внимательно, вдумчиво подводя итоги нашей работы, оценивая их, мы не можем не задуматься над тем, как нам работать лучше, еще точнее, еще эффективнее. Определив значение творческих удач для дальнейшего развития советской кинопублицистики, мы должны строго и нелицеприятно всмотреться в свои фильмы, разглядеть в них то, что мы еще сделали не в полную творческую силу.

Недавно нам пришлось участвовать в смотре-конкурсе фильмов, проходивших в Красноярске под девизом «Развитие производительных сил Сибири и Дальнего Востока на доку-

ментальном экране». Бесспорно, программа дала многогранную и образную картину экранного осмысления трудового подвига народа. Думаю, нет нужды перечислять эти яркие и самобытные работы, ибо «Искусство кино» уже подробно проанализировало их. Скажу лишь, что фильмы на «бамовскую тему», увиденные на смотре, выявили и немало просчетов. И хотя журнал тоже касался этих лент, полагаю, что вновь стоит к ним вернуться. Я уверен, что в жизни авторы этих картин обладают и разными темпераментами, и разными вкусами, поклоняются разным богам литературы, живописи, музыки, а вот в своих кинопроизведениях порой оказываются вроде бы «скованными одной цепью». В их фильмах одинаково наступает на тайгу «могучая техника», падают, «как подкошенные» (излюбленный словесный оборот многих сценариев), вековые деревья. С горечью я говорю об этом и с горечью отношу и на свой счет отдельные неудачи кинопублицистики в освоении «бамовской» темы. Металла в таких картинах более чем достаточно, человека явно не хватает. Успехи же появились там, где на первое место вышел кинорассказ о человеке — строителе трассы. Да, сейчас уже мало восхищения стройкой и ее людьми.

Слов нет, восхищаться здесь есть чем — БАМ собрал множество незаурядных, ярчайших людей. Но только одного восхищения ими сегодня недостаточно. Необходимо показать государственную широту и глубину их размышлений и чувств. Ведь, не обратившись к исследованию самых напряженных, самых острых вопросов стройки, вряд ли сумеешь по-настоящему оценить и меру трудового героизма ее рядовых тружеников, и цену сложных комплексных решений, принимаемых ее руководителями.

Дальневосточные кинодокументалисты ведут постоянное наблюдение за сооружением Восточного участка БАМа. Конечно, далеко не все в фильмах, показывающих строительство магистрали, нас удовлетворяет. Об этом я уже писал. И все же накоплен огромный материал, уже сегодня представляющий собой бесценную летопись стройки. Она открыла для нас интереснейших людей, социальные явления, характерные для этого времени, и в то же время дала нам возможность задуматься над сложными проблемами самого различного характера — народнохозяйственными, экономическими, нравственными и так далее.

Курс на эффективность и качество, определенный партийными рекомендациями, — стратегия нашей жизни, принципиальная и глубокая концепция не одних лишь этих пяти лет работы, а всего нашего труда в целом. Ее суть с исчерпывающей полнотой сформулировал на XVIII съезде комсомола Леонид Ильич Брежнев, указав, что «эффективность и качество — понятия очень широкие. Они включают в себя и такие основополагающие элементы, как наиболее рациональное размещение производительных сил, совершенствование общегосударственного планирования, комплексный подход к решению крупных экономических проблем... Сами наши стройки стали во многом иными. Сегодня это уже не только отдельные стройки-гиганты, но и целые громадные географические районы».

Эти слова предельно точно и емко характеризуют наш край. Между тем не всегда и не сразу руководители даже крупнейших строительств понимали государственный масштаб поставленных перед ними задач. И тут помогает партия: она дает взгляду настоящее понимание сути, открывает перед нами горизонты. Я вспоминаю БАМ, самое начало строительства Байкало-Амурской магистрали. Как помогла нам тогдашняя речь Леонида Ильича Брежнева в Алма-Ате осознать БАМ как стройку уникальную, исполненную поистине глобального, не только народнохозяйственного, но и социального значения.

Вот такой государственный подход к вопросам нашего бытия, нашей действительности необходим и в экранном осмыслении окружающего нас жизненного материала. Лучшие кинопублицистические ленты последнего времени ярко и самобытно раскрывают величие и масштабы трудового подвига нашего народа. Но далеко не всегда мы, кинематографисты, проявляем такой подход. Беда немалого количества наших документальных лент кроется как

раз в поверхностности драматургической и режиссерской разработок, в однообразии приемов, в стереотипах авторского мышления, в слишком осторожном подходе к проблемам времени.

Среди героев фильма, который я сейчас завершил, конечно, есть и строители БАМа. И в этой связи не могу не сказать об одном тревожащем меня обстоятельстве (о нем недавно писал «ИК»): съемки БАМа ведут многие документальные студии страны, между тем потребность в материале, снятом твоим коллегой, возникает уже сегодня, а для создания уже в недалеком будущем эпопеи о «стройке века» это станет совершенно необходимо. И тут неизбежно возникнут трудности, порожденные отсутствием единства в формате, в цветном или черно-белом решении снимаемого материала. В свое время на секретариате Союза кинематографистов СССР ставился вопрос о необходимости создания некоего творческого координационного центра, который объединял бы кинодокументалистов, работающих над «бамовской темой». Но, к сожалению, результатов этого разговора пока нет. А теперь представьте себе положение режиссера, которому доведется монтировать будущий фильм о БАМе на основе технически разнохарактерных частей летописи. Мы как будто заранее создаем себе трудности в работе.

Проблема сохранения бесценных кадров кинолетописи — еще одна серьезнейшая забота дальневосточных кинодокументалистов. Да и не одних дальневосточных. А ведь утраченные из-за плохих технических условий хранения, сожженные из-за того, что вовремя не были переведены на негорючую основу, многие сотни метров пленки бесценны как ярчайшие зримые документы своего времени. Не будь таких кадров, разве возможна была бы киноэпопея «Великая Отечественная», известная ныне зрителям многих стран мира?

А сколь часто возникает потребность в обыкновенном пейзажном материале, но вместо того чтобы протянуть руку и достать с полки кинохранилища нужную коробку, приходится за тридевять земель снаряжать группу, тратить государственные деньги — и немалые, ибо хотя само производство фильма, в сущности, стоит не так уж дорого, передвижения съемочных групп по просторам нашей обширной страны обходится нам недешево.

В конечном счете отсутствие того или иного архивного материала отражается на художественном качестве нашей работы, а это уже проблема иного рода — проблема пропагандистской эффективности наших фильмов, силы их идеологического воздействия на зрителя.

Неудачи некоторых наших картин подчас кроются не только в известной склонности кинематографистов к стереотипу, хотя и это нередко встречается, но и в некоторых так называемых объективных сложностях. На мой взгляд, многие нормы производства фильмов, которыми мы сейчас руководствуемся, устарели. Слишком коротко время подготовительного и съемочного периодов для того, чтобы сродниться с героями будущей картины. Да и не всякий человек открывается перед нами сразу. К тому же со своей громоздкой техникой, обилием членов киногруппы мы часто, особенно в начале съемки, ставим их попросту в неловкое положение. И вот в это крайне короткое время изволь не только познакомиться со своим героем, которого ты порой видишь первый раз в жизни, но и раскрой все богатство и всю сложность его души! Но делать нечего, снимать надо. Как-то начинаешь понимать иного режиссера, который, отчаявшись, махнул рукой и пошел по проторенной дороге: так-то оно вернее. Вернее-то, может быть, но что получает зритель от такой унылой «правильности»?

Я уже давно практикую метод предварительного эскиза перед созданием кинопортрета. Таким эскизом для меня служит сюжет в киножурнале. Снимая его, я знакомлюсь с героем будущего фильма. Выражаясь термином игрового кино, сюжет — это его кинопроба, а для меня — первое проникновение в духовный мир героя, в его характер, и первая попытка установления между нами человеческих контактов, а без них успех в создании кинообраза невозможен. Зрительский успех документальной картины, которым мы более всего до-

рожим, немыслим без зрительского доверия к тому, что ему предлагает экран. В этом смысле трудно переоценить собственную речь экранных героев. Но каких высококачественных синхронных эпизодов можно добиться, скажем, на нашей студии, располагающей одной-единственной, старенькой и ненадежной в работе синхронной камерой? Отсутствие современной, в частности синхронной, аппаратуры существеннейшим образом обедняет художественный арсенал документалиста. То же самое относится к качеству фонотек на киностудиях.

Есть в нашей кинопрактике еще один больной вопрос, переросший в целую кинематографическую проблему. При существующей системе утверждения плана от авторской заявки до начала съемок проходит порой несколько лет! За это время все может измениться на месте событий. Одну из самых любимых мною картин, над которой мы работали вместе с режиссером Евгением Легатом,— «Здесь Отчизна моя» мы делали сразу; сразу находили героев, одновременно писали сценарий (в этой работе участвовал также журналист Павел Демидов) и сразу снимали. Свежесть первых встреч и впечатлений рождала взволнованность и искренность синхронных эпизодов. Правда, мы точно знали свою сверхзадачу: она была сформулирована в заявке и в самом названии картины — «Здесь Отчизна моя». Я отнюдь не призываю к партизанщине в производстве, гусарской лихости, я просто призываю к большей оперативности, не только съемок, но и организации съемочного процесса самой мобильной «отрасли» кино — публицистики экрана: ведь документальное кино, как никакой другой вид искусства, связано с жизнью, а жизнь стремительно меняется на наших глазах!

Леонид Ильич Брежнев сказал: «Широкое использование мощных ресурсов Сибири и Дальнего Востока в интересах коммунистического строительства — почетная и важная задача, в которой заинтересована и участвует вся страна». Дальневосточники помнят эти слова и глубоко благодарны руководителю партии и правительства за постоянную заботу о нашем крае. За эти годы, благодаря неустанной поддержке партии, Дальний Восток развивается особенно стремительно.

Стройки Дальнего Востока, осуществляемые по решению партии и правительства,— это сложный процесс, вызывающий изменения социальных и экономических характеристик общества. Это и приток новых людей, и формирование их характеров в условиях трудностей, которые всегда испытывают первостроители, это и особая ответственность партийных и комсомольских руководителей, рядовых коммунистов и комсомольцев. В общем, числу возникающих здесь самых разных проблем нет конца. Какой простор для художника-документалиста, исследователя, летописца эпохи!

Мы живем в замечательное время, когда волею партии и народа неизменно растет мощь нашего государства. И вместе с ним растет советский человек. И здесь, в заключение этого разговора, я вновь хочу вернуться к словам Леонида Ильича о нашем современнике, о советском человеке, о советском народе: «Каждое утро десятки миллионов людей начинают свой очередной самый обыкновенный рабочий день: становятся у станков, опускаются в шахты, выезжают в поле, склоняются над расчетами и графиками. Они, наверное, не думают о величии своих дел, но они, именно они, выполняя предначертания партии, поднимают Советскую страну к новым и новым высотам прогресса».

Наша первейшая задача — правдиво, убедительно, ярко показать таких людей, их трудовые свершения. Советское документальное киноискусство должно быть на уровне требований времени. Оно не может не быть талантливым пропагандистом нашего строя, нашей страны, ее великого будущего. Ведь талантливо само время, в которое мы живем...

Хабаровск

«Дерево Джамал»
«Однажды, двадцать лет спустя»
«Вологодские встречи»
«Нечерноземье. Мордовия: в начале пути»
«Когда исчезают барьеры»

Н. Игнатьева

Светом добра

«ДЕРЕВО ДЖАМАЛ»
Сценарий М. Аймедовой и Ходжакули Нарлиева. Постановка Ходжакули Нарлиева. Оператор Х. Трандафилов. Художник А. Чернов. Композитор Р. Реджепов. Звукооператор Ч. Аннахалов. «Туркменфильм», 1980.

Есть фильмы, требующие от зрителя умения проникать в их непростую художественную структуру, в их сложный философский ряд. Такие картины обычно предполагают напряженную работу зрительской мысли, способность к освоению глубинных идейных пластов.

Фильм Ходжакули Нарлиева «Дерево Джамал» надо прежде всего почувствовать. Не просто прочитать по канве сюжета драматическую историю, являющую повествовательное начало картины, а душой воспринять тот целостный жизненный мир, который предстает на экране силой единства всех творческих компонентов произведения. Воспринять, ощущая, что мир этот неповторим в своих национальных особенностях, в складе народных характеров и обычаев и вместе с тем заключает в себе общую для всех наших народов высоту нравственных представлений, нравственных ценностей. Именно такой мерой измеряют авторы фильма (сценарий написан Маей Аймедовой и Ходжакули Нарлиевым) значение, весомость человеческой личности, с таких позиций оценивают след, оставляемый человеком во времени, в сердцах других людей. Уже в самой драматургии картины заложены основы нравственного пафоса, который, не заявляя о себе слишком громко и назойливо, тем не менее пронизывает действие фильма, наполняет едва ли не каждый его эпизод. Поэтический строй ленты, вбирающей в себя традиции народной жизни, усиливает этот нравственный заряд: характер национального мышления подсказывает единство понятий «красота» и «добро».

В первой же режиссерской работе — фильме «Невестка» — Ходжакули Нарлиев уверенно заявил свою идейно-эстетическую программу, определил особенности своей поэтики. Его метод художественного освоения мира чурается внешней поэтичности, понимаемой как некая декоративность, как нечто привлеченное в произведение извне, украшающее его. Поэзия для режиссера тесно сопрягается с человеком, с тем взволнованным чувством, которое возникает от соприкосновения с людскими судьбами, — она отдана героям. Их самочувствие, внутреннее состояние диктует общий настрой произведения, проявление характеров, служит толчком для поэтических обобщений, рождает экранные метафоры, особые ритмы, краски, соответствующую пластику кадра. Так, в «Невестке» два человека в раскаленных песках пустыни — старик и молодая женщина, — их отношения, скрепленные не только формальными узами родства (он — ее свекор, отец погибшего на фронте мужа) — прочными нитями душевных связей, воспринимаются как поэтический образ верности, но образ, вырастающий на конкретной жизненной почве. Чувство долга, верность памяти — поэтический смысл этих понятий по-настоящему глубоко раскрывается в, казалось бы, привычных житейских заботах героини, в том, как она внутренне отбрасывает иные возможности своего существования, остается равной себе.

На тех же конкретных опорах зиждется поэзия в фильме «Дерево Джамал». Поэтический образ — чудом выросшее в пустыне прекрасное дерево, — который дается в заставке к картине и проходит затем через весь фильм, не отвлеченный символ, а обобщенное художественное выражение мысли о доброте человеческой, о душевной красоте.

Ведь это человек поддерживает жизнь в могучем стволе, в раскидистых ветвях, в зеленых листьях, отдавая им самое дорогое, что есть в пустыне, — воду. Дерево питают заботливые руки Джамал, они приносят бидоны с драгоценной влагой, поливают траву у корней.

Последующие кадры заставят полной мерой оценить это душевное движение героини фильма. На маленьком железнодорожном разъезде, где живет семья Джамал, вот уже два дня нет подвоза воды. В знойном мареве еще белее и суше кажется и без того сухая, потрескавшаяся почва. Дорога каждая капля влаги: моешь руки — старайся полить больший кусок земли — это знает каждый ребенок. С нетерпением ждут воду люди. Страдают животные, просительно вытягивают вперед пересохшие губы... А когда наконец приходит с водой поезд и жители поселка, звеня ведрами, устремляются к колодцу, Джамал спешит напоить бездомных верблюдов...

В бытовой картине такие штрихи могли бы и ускользнуть от нашего внимания, могли быть восприняты лишь как элементы быта, пейзажа, не связанные с внутренним миром героини. В поэтической ленте Нарлиева они ведут к познанию характера, заставляют подняться на ступеньку, приближающую к осознанию его существа. Пока еще звучит прелюдия, но главная тема образа заявлена с достаточной определенностью. Последующее развитие действия предполагает не столько «обновление» характера, раскрытие каких-то неожиданных качеств, сколько закрепление, утверждение его основополагающих черт.

...В тот день, когда после короткого отдыха в доме семьи Джамал бригада топографов отправится в пустыню для съемки местности, когда разобьет по совету хозяев свою стоянку у зеленого дерева, рация сообщит пронзительную весть: «Война!» Уедут на фронт первые призывники, Джамал, ее муж Назар и дети уйдут в горы — там Назар должен пасти овец. Дымчатую белизну затвердевших песков сменит иной пейзаж: поросшие бурьяном синезеленые горные склоны, здесь расположится кибитка чабана. А вскоре и Назару придет повестка, молча простится с ним Джамал, не сможет удержать слез, но муж мягко пожурит ее: «Ну, ну, неудобно при детях...»

Весь этот полный драматических событий кусок режиссер снимает просто, без нажима, не нагнетая трагическую атмосферу. Суровые известия, тяжкие повороты жизни герои принимают с достойным спокойствием, и в сдержанности их мы ощущаем проявление национального характера туркменского народа, несуетного и молчаливого. Тихо, без крика и рыданий, словно пряча от других свое горе, провожают женщины на войну своих мужей, сыновей, отцов, понимая, что теперь на них ляжет весь груз не только семейных забот — придется заменить мужчин в труде. И Джамал спокойно заступает на место мужа пасти овечью отару, считая первым долгом своим ответственно, честно делать дело.

Снова характер рассматривается в каждодневном течении жизни, в простых, привычных ее реалиях, но сам образ при этом не низводится до обыденного, заурядного, напротив, выявляется высокий уровень его моральных притязаний, душевная чистота, нравственная сила Джамал. Тому мы обязаны не только удивительной игре Маи Аймедовой. Все средства кинематографа в картине — и уверенное мастерство оператора Х. Трандафилова, и работа художника А. Чернова, и, конечно же, всегда точно направляющая фильм в нужное русло режиссура Х. Нарлиева — подчинены задаче выражения человека. Поэтому и великолепно снятые Х. Трандафиловым просторы горных долин с их вольным воздухом и широкими горизонтами, трепетный зимний пейзаж с поразительной белизной снежного покрова, с хрустальными льдинками, застывшими на прутиках кустов, усыпанных красными бусинками ягод, существуют не сами по себе, как образ окружающей природы, а поэтической своей сущностью помогают прочесть характер и в обобщенном его значении, и в том конкретном чувственном состоянии, которое обусловлено обстоятельствами действия. Душа Джамал, как эти равнинные просторы, широко распахнута людям, чиста, как только что выпавший снег, прозрачна, как подрагивающие на вет-

«Дерево Джамал».
Джамал — М. Аймедова

вях кристаликн льда, прекрасна, как сверкающие в лучах утреннего солнца красные ягоды. Сравнение это не навязывается экраном, оно возникает спонтанно, продиктованное поэтическим духом произведения. Оно важно для движения драматургии картины, которая вскоре подведет героиню к драматическому конфликту: добро столкнется со злом.

Именно в этих общих категориях рассматривается в фильме столкновение Джамал с чабаном Қлычом, хотя подоплека его житейски вполне конкретна. С неженской работой ухода за отарой Джамал справляться нелегко, но она старается делать ее как можно лучше. Поэтому так переживает пропажу двух овец, поэтому испытывает боль при виде голодных животных — не подвезли вовремя сено. В это утро, когда снег тонкой пеленой покроет скалистые уступы гор, Джамал с сыном, пробираясь по камням, будут таскать с трудом собранный для овец корм. Вдруг до слуха ее донесутся отдаленные звуки пьяного застолья. Это чабан Қлыч, пасущий соседнюю отару, и шофер Берды пируют у зажженного очага. Перехватит дыхание у Джамал, когда, открыв дверь в хижину, увидит она эту картину. Ведь Берды на своей машине должен был привезти ей сено для животных! И совсем потемнеет лицо: в стороне от огня разглядит женщина мертвую овечью голову... «Это же

моя овца!» — скажет, обращаясь к Клычу, со страшным укором. «Не смотри на меня так!» — не выдержит Клыч... Джамал ничего не ответит, резко повернется, покинет хижину и пойдет по дороге, пока не заметит стоящую поодаль груженную сеном машину... С огромной вязанкой сена за плечами шагает она, проваливаясь в снег, а рядом, то и дело забегая вперед и просительно заглядывая ей в лицо, семенит Клыч: «Прости меня! Поверь мне, честное слово!...» Но Джамал, полная презрения к Клычу, непреклонна: «У тебя нет честного слова!» Пусть клянется, становится перед ней на колени — нет у нее для него прощения. И тогда разъяренный Клыч кидается на Джамал: «Я унизился перед тобой! Я оставлю тебе отметку на шее, а людям скажу, что сама навязалась!» Сгустятся облака, потемнеет небо — Клыч свершит подлость, оставит следы своих зубов на смуглой коже Джамал...

Немного спустя из уст председателя колхоза мы услышим о том, что открылись темные делишки Клыча, что он понес за них заслуженное наказание. Но это будет лишь информация, не более того. Клыч сам по себе не интересует авторов картины, фигура эта сознательно одномерна, существует лишь как обозначение злой силы. Цель авторская в данном случае прежде всего в возвышении добра, которому нанесен урон, в утверждении немеркнущей нравственной красоты, даже если ее пытаются запятнать. Такой поворот драматического столкновения героев даст о себе знать и в дальнейшем развитии событий, в том преломлении конфликта, которое определит взаимоотношения Джамал и ее мужа, возвратившегося с фронта домой.

Говорят, дурная молва летит быстрее ветра. Не успел Назар доехать до родного дома, как шофер Берды поторопился сообщить ему о том, что случилось с Джамал. Как истолковал он ее беду, нам, зрителям, знать не дано: экран показал что-то рассказывающего Берды, слов же не было слышно. Можно лишь догадаться, что не в пользу Джамал был этот рассказ — так изменился в лице Назар, сдвинулись его густые брови. Но встреча есть встреча, тем более после такой тяжелой разлуки! Хоть и без ноги вернулся с войны Назар, снова он в мирной тишине родной природы, в любимой семье, рядом с женой, детьми... Это — счастье! Однако взгляд, поначалу такой ласковый и нежный, вдруг замечает злосчастную отметину и мгновенно становится суровым, жестким. Отступает назад подавшаяся было к нему Джамал... Потом, в кибитке, Назар будет раздавать детям привезенные подарки. «А это для мамы?» — спросит сын. Надеждой озарится лицо женщины, но тут же опять померкнет — муж молча, сурово отложит платки в сторону.

Омраченная радость свидания, возникший барьер, отделяющий теперь столь близких прежде людей, — все это глубоко, с эмоциональной убедительностью сыграно Маей Аймедовой и Бабой Аннановым. Без вины виноватая, прячущая внутрь свою беду, страдающая, но не оскорбившаяся поведением мужа, где-то даже понимающая его и сочувствующая ему — такова Джамал в истолковании Майи Аймедовой, поднимающем героиню на высокую моральную ступень, раскрывающем характер в его поразительной цельности. Проникновенна, пронизана истинностью чувств сцена, когда Назар, одолеваемый горькой думой, сидит один, отдавшись печали. Джамал невдалеке, глаза ее полны любви, она готова сделать шаг навстречу, но так и не решается подойти к нему. Молча переживают герои свой невольный разлад: он не пытается «выяснять отношения», она не рвется «все объяснить». И в этом тоже правда национального характера, национального уклада жизни. Как ни тяжело Джамал, она не станет оправдываться перед мужем, не станет и вслух говорить о своей боли. Лишь однажды пробьется наружу боль, мука Джамал — едва не поделится она своим сокровенным с русским другом семьи, геологом Василием (артист Н. Сморчков), но остановит мать предупреждающий, укоряющий возглас сына...

Внутренним достоинством, внутренней цельностью привлекательна героиня фильма. Глубоко страдает Джамал. Ждет, надеется, что рана, нанесенная мужу (позор жены — его позор), перестанет кровоточить, зарубцуется, за-

живет... Ей важно, чтобы он с а м, не разумом — сердцем вернулся к ней. Только тогда восстановится прежняя гармония в их отношениях, без которой не мыслит свою жизнь Джамал. Отзывчивая к другим, к себе Джамал требовательна, бескомпромиссна. Человек участливый, чуткий, мягкий, она обладает крепкой волей, характером сильным, мужественным.

Все это дает нам понять, нет, прочувствовать Мая Аймедова. Актриса редкой органики, она еще в «Невестке» поразила своей способностью «жить в роли» столь свободно и естественно, придавая при этом самым простым поступкам и действиям какую-то особую значительность, что образ, не отрываясь от земли, приобретал силу поэтического обобщения. И здесь, в «Дереве Джамал», Аймедова идет к простоте выражения через богатую и сложную внутреннюю жизнь своей героини, умея создавать тот объемный душевный мир, который раздвигает границы частной судьбы, выводит за ее пределы.

Драматургия роли позволяет актрисе, сохраняя сиюминутную правду образа, извлекать высокую его истину. Герой Б. Аннанова в этом смысле более функционален. Авторы на какой-то момент вообще изолируют его от

«Дерево Джамал».
Джамал — М. Аймедова,
Назар — Б. Аннанов

окружающего мира: Назар где-то в горах наедине с собой переживает случившееся с Джамал, он страдает — и только. Он выключен из процесса жизни, между тем как Джамал слитна с ним, свободно входит в новые обстоятельства, привнося свое тепло и добросердечие. На строительстве канала в среде рабочих разных национальностей она завоевывает их любовь, а неожиданно столкнувшись на стройке с Берды, проявит к нему великодушие, которое потрясет этого немолодого мужчину. Заплатить злом за зло нетрудно, уметь платить за зло добром — удел красивого человека, — говорит фильм.

Подобная дидактика не воспринимается как морализаторство. Принимая в свое время на страницах журнала «Искусство кино» участие в дискуссии «Режиссура — ее проблемы и трудности», Х. Нарлиев писал о культурном поэтическом опыте туркменского народа: «Характерная черта национального поэтического мышления — сочетание чувственности с дидактикой. В нашей поэзии дидактика является эстетическим принципом, а не данью назидательности». Не некий моральный рецепт выписывает зрителям фильм — авторские выводы естественно вытекают из его нравственного климата. Умение создать атмосферу эпизода, кадра — одно из важнейших проявлений искусства режиссуры. Как часто видишь на экране интересно выстроенную мизансцену, чувствуешь верное направление общего авторского замысла, а кадр остается мертвым, пустым, ему не хватает воздуха живой жизни, в нем нет необходимой нравственной среды. Ходжакули Нарлиев владеет даром наполнить эпизод той атмосферой, которая одновременно и формирует и впитывает в себя моральные устои героев. В картине «Дерево Джамал» ему помогает в этом искусство оператора. Да и сам метафорический строй фильма своей пластической выразительностью также поддерживает создаваемую режиссером общую атмосферу произведения.

Гуманная сущность картины предопределена прежде всего самой природой, складом дарования режиссера. Художник не наблюдает за героями извне, сторонний взгляд ему противопоказан, он ощущает кровную связь с ними. Он всегда взволнован тем, что происходит с его экранными героями, и всегда это волнение продиктовано заботой о нравственной траектории их пути, о верности моральным критериям, которыми поверяется жизнь народа. И кажется не случайным, что в «Дереве Джамал» режиссер взял на себя исполнение небольшой роли школьного учителя. Роль эта второплановая, но она аккомпанирует развивающимся в фильме мотивам душевной доброты, самоотдачи, бескорыстного служения людям.

Но вернемся к героям картины, поскольку сюжет медленно, но неуклонно приближает сцену, в которой вновь обретут друг друга супруги, в прежнюю колею душевной гармонии войдет их жизнь.

...С утра легкие облака все сильнее будут затягивать небо, а когда Джамал вместе с новой подругой Машей приблизится к уже знакомому нам дереву, надвинувшаяся туча разразится обильной влагой. Капли долгожданного дождя, как слезы радости на лице Джамал, и тогда навстречу ей приблизится Назар. Опять не нужны слова — сильнее всяких слов нахлынувшие чувства. Молча окапывают Джамал и Назар с в о е дерево, и в этой энергии счастливой работы найдут выход охватившие их эмоции. И уместными окажутся в кадре грозовое небо, рассеченное молнией, дождь, омывающий землю, оранжевый диск восходящего солнца. Такая поэтика не противоречит общему контексту фильма, органична характеру его художественного замысла.

К этому моменту мы уже забываем о Клыче, но ему еще суждено появиться на экране, и не просто появиться — невольно стать причиной гибели Джамал. Джамал и Назар соберутся ехать в город и в ожидании поезда вдруг увидят на разъезде Клыча. Он, видимо, вернулся в родные места, отбыв наказание. Не помня себя, выхватив костыль, пойдет Назар на Клыча, но споткнется, зацепится за рельсы и упадет на железнодорожный путь перед приближающимся поездом. Рванется к мужу Джамал, столкнет его с полотна, и тут же паровоз отбросит ее в сторону сильным ударом. Повиснет на бампере красная косынка.

Наверное, этим кадром и следовало бы завершить эпизод, отказавшись от последующих, где несколько картинно застывает на чужих руках тело Джамал, где обращено к нам ее мертвое лицо.

Красный платок как символ прекрасной жизни Джамал — этот образ выстраивается в один ряд с образом дерева, прижившегося в пустыне, сквозной метафорой проходящим через фильм. Манящее нежной зеленью листвы, оно вдруг загорается в воображении Джамал желтыми языками пламени, вспыхивает ярким огнем, когда заплачет женщина от жестокой обиды, от низкого поступка Клыча. И застонет, качая облетающими ветвями, когда прижмется к стволу в своем одиноком отчаянии Назар. И вновь своей пышной кроной будет тянуться к солнцу, притягивая к себе свежестью, одаряя желанной прохладой.

Джамал больше не взрыхлит возле его корней землю, не польет водой. Но протянется к дереву ручей, проложенный другими людьми, устремится по его руслу живительная влага: доброе дело всегда найдет последователей.

Таким оптимистическим аккордом завершится фильм, оставив в нас чувство светлой печали и укрепив мысль о красоте, нетленности добра. Фильм, своеобразие которого отразило своеобразие народной жизни, показанной с уважением и любовью.

«Дерево Джамал». Кадр из фильма

Лариса Кузнецова

С днем рождения...

«ОДНАЖДЫ, ДВАДЦАТЬ ЛЕТ СПУСТЯ» Сценарий А. Инина и Ю. Егорова. Постановка Ю. Егорова. Операторы А. Ковальчук и Н. Пучков. Художник А. Анфилов. Композитор М. Фрадкин. Звукооператор Д. Боголепов. Киностудия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, 1980.

Прилетит вдруг волшебник
В голубом вертолете
И бесплатно покажет кино;
С днем рожденья поздравит
И, наверно, оставит
Мне в подарок пятьсот эскимо...

Для нашего дальнейшего разговора важно не эскимо, а ключ к пониманию мечты: у нее есть свои законы, в рамках которых может существовать что угодно, вплоть до счастливого абсурда. Поэтому — мечта мечте рознь. Манилов тоже мечтал. Только и делал, что мечтал. И вместе с тем мечтать никому не запрещено, занятие это числится одним из почетных. Говорю это без всякой иронии. Ведь даже если и погибли существовавшие когда-то мечты о вечном двигателе, элексире жизни, неувядаемой молодости или возможности получать золото из ртути и летать на коврах-самолетах, то все равно человечеству осталось колоссальное наследство в виде многочисленных научных открытий, в сумме своей куда более весомых, нежели породившие их мечтания. Значит, многие смешные, с точки зрения сегодняшнего дня, небылицы уже тем были не смешны и тем были хороши, что как бы заявляли повышенную претензию человека на что-то.

И разве нынешнее человечество не живет точно так же, не завышает своих претензий? Скажем, отношения мира индустрии с миром природы разве не строились до определенных пор на уверенности в безграничных возможностях окружающей нас среды, на убеждении, что природа все стерпит? Или иное — прирост населения, рождаемость, долговременная перспектива рабочих рук — на все это мы тоже до поры до времени смотрели как на что-то, само собой определяющееся, природно-незыблемое, надежное. Подвохов здесь никто не ждал. Однако вот уже целых двадцать лет — с начала 60-х годов — наша пресса не устает говорить о падении рождаемости, о надвигающемся дефиците рабочей силы, о необходимости активной демографической политики. Что же касается наших на этот счет мечтаний... То тут, то там мелькают рассказы о семьях с десятью аж детьми, хотя количество подобных примеров в реальной жизни год от года убывает, но это, как и следовало ожидать, лишь поддает мечте жар...

Как и в случае с вечным двигателем, научное знание поставило и здесь все на свои места: демография считает, что в семье должно быть двое-трое детей, тогда обеспечивается расширенное воспроизводство населения. Больше не нужно. Кроме того, некоторые демографы обращают наше внимание не только на количественную сторону вопроса, но и впрямую говорят о качестве человека — его общей и профессиональной подготовке, воспитании, уровне культуры, здоровье и прочем, что, понятно, далеко не всегда соотносимо с большим количеством детей в семье. А нам нужны качества людей не меньше, чем их количество...

Несколько лет назад появился своеобразный демографический лозунг «Третий — решающий», что означает принципиальную важность появления третьего ребенка в семье для общей рождаемости. За четвертого-пятого ребенка демография особо не ратует. Но все это — чистая теория, потому что лозунг про «третьего — решающего» пока столь же далек от осуществления, сколь далека от осуществления и мечта о семье с десятью ребятами.

Короче, научное знание и мечта в вопросе, который мы сейчас затрагиваем, пока как бы идут бок о бок, не особо споря и не пересекаясь. И не спорят они потому, что десятый ребенок может появиться в семье лишь после девятого, восьмого, седьмого и так далее, то есть третий так же нужен для десятого как и самый первый. Однако первый есть почти у всех, второй — реже, третий — еще реже. Отсюда — антиподом как десятидетной, так и трехдетной семьи выступает семья од-

«Однажды, двадцать лет спустя». Круглова — Н. Гундарева

нодетная. Корень проблемы — в преодолении однодетности, а не в насаждении изобильной многодетности. Но раз выверенный наукой идеал еще не отпочковался от завышенной мечты, нам ничего другого не остается, как рассматривать мечту в качестве одного из возможных пропагандистских средств.

Теперь представлю своему читателю фильм «Однажды, двадцать лет спустя», созданный по сценарию А. Инина и Ю. Егорова режиссером Ю. Егоровым и снятый операторами А. Ковальчуком и Н. Пучковым.

Спустя двадцать лет в своем родном классе, в своей родной московской школе собираются выпускники этого класса. Каждый из них должен рассказать своим товарищам (вдобавок один из них — телекомментатор, поэтому в классе работают телекамеры и суетятся операторы), что же он успел сделать в жизни, что считает самым важным. Мы присутствуем при подведении итогов первому послешкольному двадцатилетию. Нашим однокашникам примерно по тридцать семь лет. Они уже зрелые, но еще и не старые люди.

Уже многое осталось в их жизни за плечами, но и впереди не меньше. И раз фильм построен по принципу «фильм в фильме», введенная в сюжет телекамера как бы ставит перед всеми добавочный коэффициент острой оценки: в чем, интересно знать, наши тридцатисемилетние преуспели на «отлично», в чем оказались неуспевающими?

Мы с первых кадров уже догадываемся, что надо высоко, «на отлично» оценить жизненные успехи главной героини фильма, матери десяти детей Нади Кругловой (Н. Гундарева). Правда, она среди своих однокашников, преуспевших в разных науках и всевозможных служебных продвижениях, кажется фигурой несколько необычной. Однако за эту-то ее необычность мы откровенно симпатизируем ей. Вдобавок мы уже знаем, что Надя — многодетная мать. А ее одноклассники этого пока не знают. Поэтому телекомментатор, перенося микрофон от одного к другому и стараясь расшевелить своих товарищей, побудить их к раскованности и откровенности, довольно быстро и бесцеремонно перестает побуждать к тому Надю, едва усвоив, что она «работает мамой», то есть попросту сидит дома с детьми. И мы внутренне восстаем против неумного телекомментатора, чуть было не прозевавшего гвоздь собственной программы. Куда только он смотрит? Какую-то мудрую, скучную и малопонятную схему города будущего чертит на доске преуспевающий архитектор, что-то горделиво говорит человек, связанный с проблемами космоса, какую-то меланхолическую песенку поет модная поэтесса, еще кто-то что-то тоже говорит и тоже умное и полезное, однако все это проносится перед нашими взорами под внутренний аккомпанемент сознания «было, было, уже сто раз было...».

Итак, серия телеинтервью катится дальше, пока в школьном коридоре не собирается от мала до велика все семейство Кругловых во главе с носителем фамилии, отцом (В. Проскурин). Как бы невзначай кто-то накидывает на плечи матери жакет, а на жакете — правительственные награды. Мать-героиня! Вот это да! У всех как бы заново открываются глаза. Тем временем Кругловы-младшие гуськом входят в класс, очень мило и просто здороваются и, вообще, ведут себя так, будто каждый из них лишь слегка и случайно опоздал на эту встречу. Теперь каждого Круглова уже пристрастно берет под прицел зоркий глаз телеобъектива, да и телекомментатор не зевает наконец — вот он, взлетный миг нашего фильма!

К этому взлетному мигу старательно ведет нас все предшествующее киноповествование. ...Первенец Нади, первое его слово. «Мама» или «папа»? Маме слышится свое, папе — свое. Молодые родители затевают ласковую перебранку... Вот еще один эпизод материнства, еще. Подарил муж жене платье, голубое, нарядное, снегурочное. А дочка маленькая плачет, что у нее нет костюма Снегурочки для детского праздника, да и во дворе детских ушей коснулась чья-та злая реплика: «Сколько этих Кругловых — и все в обносках...» И Надя, уложив детей спать, безжалостно выкраивает из своего неношенного платья маленький костюм Снегурочки, который к утру уже висит над дочкиным изголовьем... Мальчишки играют в войну, бросают какую-то гранату, что-то грохочет, взрывается. И один из сыновей Нади, рыжий и трогательный Сашка, всегда с необычной легкостью души готовый пострадать за других, принять на себя ответ за чужие грехи, здесь принимает на себя роль погибшего, да так убедительно входит в эту роль, что не только мать рыдает над недвижным телом юного воина, но и мы в зале вынимаем носовые платки и гасим всхлипы. Но Сашка-притвора оказывается живым. Отец с дедом готовы бы порку ему задать за этот театр — руки так и тянутся к ремням, но доброта отношения к ребенку, мудрая доброта старших подсказывает здесь совсем иную педагогику, педагогику любви.

И если выделить основную идею фильма, которая выстроена наиболее убедительно, я бы назвала идею любви. Этой идее служит в фильме все. Это «все» заключено в той трактовке главных характеров, которые раскрывают нам Н. Гундарева и В. Проскурин.

Н. Гундарева сыграла поэзию самоотверженного, безоглядного материнства, талантливого и доброго, даже какого-то легкого, радостного, праздничного, необремененного. Один лишь раз в фильм врывается то, о чем могла бы поведать любая сидящая в зале женщина, растящая не пять-шесть-десять детей, а всего двух: Надя плачет, причитая про усталость, про то, как хронически, днем и ночью, хочется ей спать, как безжалостно шершавеют руки от бесконечной домашней работы... В этот миг откровенности мы понимаем Надю, сочувствуем ей и готовы заплакать вместе с ней слезами солидарности — у нас у самих руки шершавые, — но право на сострадание у нас вскоре отнимается, ибо все интонационные акценты этой ленты расставлены таким образом, что сочувствовать следует отнюдь не Наденьке, а... всем нам, недозагруженным детьми и семейными заботами эмансипированным женщинам, которые никогда в жизни не разделят Наденькиной судьбы. Экран говорит нам: смотрите, Наденьке хорошо. Это она так, случайно плачет. А вам почему-то то ли скучновато, то ли холодновато, хотя вы и живете полнокровными общественными заботами. Вглядитесь, какая Наденька и здоровая, и ладная, и красивая... А вы?

Понятно, что образ Нади, воплощенной Матери, Жены, Хозяйки, публицистически противостоит собирательному образу той современной женщины, что неприкаянно кочует из одного фильма в другой и толкает нас на грустные раздумья о коварных тупиках женской судьбы, о несовпадении наших желаний и возможностей, о противоречиях современного женского восприятия любви и долга, о конфликте между профессиональными и семейными ролями (по терминологии социологов, «межролевой конфликт женщины») и так далее. Сразу же скажем, что все названные проблемы реально существуют, и искусству немыслимо уйти от них, как немыслимо целиком сосредоточиться только на них. Поэтому не удивительно, что излишне «проблемная» женщина, не довольная всем и вся, нигде не находящая равновесия и радости, живущая как бы на изломе традиции и тем самым ломающая в чем-то и самое себя, уже слегка утомила кинематограф да и зрителя тоже, хотя он, зритель, сам на добрую половину состоит из «проблемных» женщин, жаждущих выхода из своих проблем и ждущих на эту тему подсказки. Но если честно говорить, выхода из лабиринта женских проблем пока не намечает даже социальная практика, добросовестно старающаяся эти проблемы как-то облегчить и отрегулировать, а уж что до кинематографа, то он — опять же будем откровенны — в полной мере эти проблемы только начал ставить и осознавать. Но даже начальное, как бы пристрелочное осознание этого круга проблем (какую женщину мы *хотим* видеть и какая женщина реально *может* быть?) привело наиболее остро чувствующих кинематографистов к убеждению, что путь психологических изменений современной женщины пройден лишь в незначительной своей части, что нам предстоит еще дорога длинная, с издержками, потерями, приобретениями и многим всяким иным, что дает любой процесс диалектического развития. Но самое сложное, что ждет нас на этом пути, — это не перемены в женщине, они-то неизбежны, а перемены в стереотипах наших представлений о женщине, то есть перемены в нас самих, а им мы внутренне сопротивляемся. Отсюда, думаю, и появилась потребность в своего рода передышке, потребность в женском образе, утверждающем самое себя внутренней ясностью и *решенностью*. Но согласитесь: внутренняя ясность и решенность могут принадлежать ведь лишь тому, что уже выяснено и решено. Долгие века не подвергались сомнению, были ясны, были решены семейственные роли женщины — роли определяющие, главные, а то и единственные для нее. И «деловая женщина» родилась на свет как тип, подвергнувший сомнениям эту многовековую решенность. Но поскольку сомнения эти носят пока больше разрушительный, нежели созидательный характер, «деловые» все рвутся куда-то, все от кого-то уходят, да ни к чему не приходят, озадачиваются сами и всех вокруг озадачивают тоже, естественно

«Однажды двадцать лет спустя». Круглов — В. Проскурин, Круглова — Н. Гундарева

врачующее стремление искусства противопоставить этому нервическому отрицанию созидательный тип, который, увы, пока приходится воссоздавать из традиционных старинных деталей: любящая мать, жена, хозяйка... Причем ностальгия по такому типу нарастает тем сильнее, чем меньше реальные возможности для его возвращения. Но об этом несколько ниже.

Итак, прекрасная актриса Гундарева прекрасно играет ясность и цельность натуры своей героини. И чтобы оттенить прелесть этой ясности, этой нерассуждающей радости для женщины быть матерью — и только, рядом с Наденькой в виде антитезы возникают иные женские профили. Вот Наденька, беременная, очаровательно неуклюжая и восхитительно здоровая в этой своей беременной неуклюжести, ищет на пристани куда-то запропастившуюся дочку. Под лодки, вверх дном на берегу лежащие, заглядывает, туда-сюда заворачивает, а дочки нигде нет, хоть плачь. И другая женщина тоже ищет, тоже под лодки заглядывает, тоже у нее вроде бы дочка пропала — Лялей зовут. Но когда обе беглянки наконец находятся, Лялей оказывается породистая собачонка с голубым бантом на шее. И чтобы человеческое дитя не становилось вровень с пропавшей мохнатой Лялей даже в этом пустячном эпизоде, отец — Проскурин стаскивает с волосенок дочки точно такой же голубой капроновый бант, как у Ляли... Наивно, но убедительно. Еще два женских лица, на этот раз бывшие классные подружки, оттеняют Наденьку. Какая-то легкая печаль, какая-то скрытая грусть, какое-

то невысказанное неудовлетворение туманят эти лица, что-то есть сумеречное, осенне-увядающее, изломанное в них, в то время как Надино лицо, да и вся ее женская стать — всчное цветение, тепло и радость. И это противопоставление тоже наивно, как наивно в фильме многое, от нечеткости в обрисовке социальной среды, к которой принадлежат Кругловы, до убеждения нас в том, что дом, где работает один отец (где и кем — остается за кадром), а ртов получается двенадцать, может иметь показанный уровень достатка — машина, шубки, шапки, дорогое колечко на пальце у Нади... И пусть речи героев склоняют нас к мысли, будто все это «сделано своими руками», как вязаная кофточка на Наде или пирог на столе, но мы-то взрослые люди и прекрасно знаем, что из ничего чего не сделаешь, но раз авторы ленты играют с нами в такие вот игры — мы готовы им подыграть, ибо чувствуем, что смотрим фильм-мечту, своего рода сказку, потому все эти наивности в штыки не встречаем, а воспринимаем великолепный актерский дуэт Гундаревой и Проскурина, верим им...

Впрочем, наше непосредственное зрительское восприятие с радостной готовностью и без натуги отзывается почти на все, происходящее на экране. Сомнения коснутся потом нашего логического осознания ленты, но я сейчас — об убедительности воздействия на наши чувства. Уж не знаю, какие такие секреты ведомы режиссеру фильма Ю. Егорову. Наверное, подобные секреты у каждого режиссера свои, и кроются они скорее всего тоже в сфере чувства, в сфере интуиции. Как бы ни было, а интересную, талантливую работу режиссера с актерами надо назвать в числе безусловных преимуществ этого фильма.

А теперь вернемся к нашим многодетным Кругловым.

Сказать, что чета Кругловых в трактовке Н. Гундаревой и В. Проскурина просто люди хорошие, добрые, душевные, — значит, ничего не сказать. Миллионы добрых, душевных и хороших людей имеют к многодетности такое же далекое отношение, как и мы с вами, дорогой читатель. Что же побуждает чету Кругловых вести себя так, а не иначе? Безоглядность, простодушие, желание утвердить себя в веках? Мы уже высказали мысль, что героями движет любовь, которая пронизывает все отношения этой семьи, изначально и навсегда построенной на любви двоих. И эту любовь тоже прекрасно и убедительно передают создатели фильма, и опять же веришь, даже завидуешь...

Но все эти наши объяснения для сути дела если и годятся, то лишь отчасти: все равно основного двигательного «винта» главных характеров нам не постигнуть. Они сами собой и движут, ибо уникальны. Не типовые и не типичные, а — уникальные. Объяснять же уникальность, как известно, дело бесполезное: уникальность не имеет аналогов.

Пойдем дальше. Фильм исподволь, вроде даже случайно, открывает нам, что в наших душах есть участки, изголодавшиеся по простым, надежным и как бы односложным человеческим чувствам и проявлениям типа нерассуждающего материнства или немеркнущей любви.

То же самое подсказывают нам и некоторые сегодняшние тенденции большой литературы, занимающейся проблемами современного человека в самом широком и высоком смысле слова, без торопливого пробарматывания лозунгов «на злобу дня». (Эта «злоба» придает фильму дух журналистской дискуссионности, достаточно органично воспринимаемой в этой работе, вскормленной долголетними газетными дискуссиями на тему «сколько иметь детей?».) Итак, даже большая литература подтверждает: да, голод по простоте, естественности и надежности людского общения томит нас. И это свидетельствует об определенных издержках современных человеческих отношений, столь же количественно — через край — изобильных, сколь и эфемерных, летучих, необязательных. Тень подобного стиля, безусловно, в какой-то мере ложится и на отношения по оси Он — Она. В какой-то мере сие обусловливает и недостаточную стабильность этих отношений — разводы, размолвки, — следовательно, определяет и осторожность людей вообще, а женщин особенно, в под-

ходе к вопросу о многодетности. Но все это — лишь легкий психологический налет на весьма серьезных экономико-социальных основаниях, неумолимо диктующих людям свои жесткие условия даже в тонких делах личных отношений, не говоря уж о таком явлении общественной значимости, как рождение ребенка или детей.

Поэтому почти любая современная женщина весьма рациональна в вопросах материнства. Оно — в ряду иных многочисленных потребностей современной женской личности. В социологии недаром появился термин «сознательное материнство». Термин с положительным как бы оттенком, однако «сознательное» дает нам низкий прирост населения, поэтому вернуться бы к бессознательному... И мы здесь порою начинаем вспоминать о будущем с усердием, достойным лучшего применения. Приходится признаться, что бессознательное и безоглядное материнство выглядит на сегодняшний день еще более странно, чем все вместе взятые странности современных деловых женщин.

Истинным героем фильма, как ни парадоксально, должен был стать чудаковатый и слегка заикающийся однокашник Нади. Работает он где-то в пищевой промышленности, занят чуть ли не деланием мороженого. Уже, казалось бы, как-то смешно, несолидно, что-то от хазановского «кулинарного техникума». И вот этот человек рассказывает Наденьке про свою «малодетную» семью (у него — трое ребят) и про то, как они с женой управляются со своими детишками: кого в ясли, кого — в сад, кого на продленку. Но персонаж этот подан нам чуть иронично, и на его семейные «трудности» хочется рукой махнуть: подумаешь, трое! Эка невидаль! И при чем тут продленка, сад? Разве так надо детей растить? Наденька вон как — все сама. И нам всем так же надо... И вот тут-то чувство правды и меры слегка изменяет создателям картины, и где-то из-за экрана нам лукаво подмигивает Манилов...

Вместе с тем не хотелось бы в своем разговоре о фильме, который, повторяю, все-таки прогревает наше зрительское нутро и достает до тех наших затаенных глубин, до которых в этом случае как раз и нужно добраться, делать акцент на сомнениях. Они и так уже понятны: десятидетная среднерусская семья, да еще живущая в городских условиях, есть редкость, экзотика. Это вам не типические характеры в типических обстоятельствах... Значит, разговор об этой семье, раскрытие этого сюжета могут идти лишь в русле лирической идиллии, правда, сдобренной приметами бытового реализма, или комедии.

А теперь остановимся на агитационной направленности фильма (призыв к многодетности), дабы разобраться, в цель ли попадают эти усилия.

Взглянем на цифры.

Сегодня более половины занятых в системе народного хозяйства — женщины. Работниц больше, чем работников. На фоне уже ощущаемого и все усиливающегося дефицита рабочих рук трудно представить себе колоссальный отток женщин из системы профессиональной занятости в лоно семьи. Но как быть с перспективой? Ведь чтобы обеспечить завтрашнее производство рабочими руками, нам сегодня надо бы освободить из производства часть этих рук, чтобы они занялись детьми. Соблюдение двойственного интереса дня сегодняшего и завтрашнего — труднейшая задача демографической политики. Но еще более трудная задача — влиять на людскую психологию, на желание супругов иметь столько-то детей, а не столько-то. Почему эта задача трудная? Да потому, что человеком в его поступках движут его потребности, а не его сознательность, как это нам порою кажется. Апеллируя к «сознательности» и игнорируя неумолимые потребности, структура которых вдобавок очень подвижна, мы практически попадаем пальцем в небо. Почему изменились людские потребности в сфере «сколько иметь детей»? Почему детей стало меньше?

Как известно, многодетность — не черта городского поселения. Это черта сельского быта, деревенской жизни, где большое число работников на земле обеспечивало достаток семьи надежнее, чем малое число работников. Однако от переписи к переписи мы можем видеть, как неудержимо ра-

«Однажды, двадцать лет спустя». Кадр из фильма

стет количество городских поселений в нашей стране, насчитывающей к моменту последней переписи 62 % горожан. Плюс к тому городская семья не только меньше сельской по численности (хотя малодетная тенденция города уже распространяется и на село, как и эта же тенденция северных регионов распространяется на регионы южные), она и менее стабильна. В большом городе распадается каждый третий брак. Немаловажно, что в 60—80 случаях из 100 на развод подают нынче женщины. Значит, даже глубинная и, казалось бы, веками отлаженная потребность женщины в браке нынче как-то трансформируется: женщина ценит не супружество вообще, а подходящего себе супруга, не материнство вообще, а именно то сознательное материнство, которое как раз и предполагает желаемое «качество» либо детей, либо ребенка. Что касается мужчин, то тянется вверх кривая холостячества. Получается в итоге, что положение вещей в семье весьма далеко от стабильности и что наши «воспоминания о будущем» (в смысле бурного «одомашнивания» женщины и превращения ее в многодетную мать) не имеют под собой никакой реальной почвы.

Если же за реальную почву числить уникальные и любвеобильные характеры четы Кругловых, то ведь частный случай этой семьи и десятка подобных ничего не изменяет в общей национальной картине, где счет должен вестись на сотни тысяч.

Поэтому сталкивая решения на уровень уникальной личности, на уровень ее якобы свободного выбора, мы тем самым признаем, что свободного-то выбора тут на самом деле, увы,

нет, ибо все мы далеко не так уникальны, как Кругловы, а, скорее, социально-психологически стереотипны, как миллионы Петровых, Ивановых, Сидоровых... И мы, зрительницы, так же мало похожи на Наденьку Круглову, как и ее классные подружки. Хотя Наденька — Гундарева нам очень нравится, а подружки — нет.

Отсюда: прямую свою демографически-агитационную функцию фильм не выполняет, хотя на нее и замахивается. Но подобная агитация пока никому не под силу...

Однако фильм выполняет другие роли, не менее важные для сегодняшнего дня.

Одна из них — это проведение мысли о высокой гражданской почетности семейных, личных заслуг советского человека. Недаром телерепортаж, о котором мы рассказали вначале, имел своим гвоздем не производственные успехи бывших десятиклассников, а материнские успехи Нади. Все это — как бы вразрез с нашими представлениями об общественных доблестях. Доска Почета иного измерения. Человеческое право на это иное измерение заявляется в фильме не раз. «Я — второгодник», — чуть ли не горделиво говорит с экрана парнишка, продемонстрировавший нам самостоятельность суждений и силу характера. «О любви или аттестате зрелости надо думать в семнадцать лет?» — спрашивает учительница с лицом строгим и унылым. «О любви, конечно!» — отвечает ей Наденька, расцветая улыбкой. Потом она, конечно, спохватывается, прилежно кивает: «Об аттестате, об аттестате...» Но мы эмоционально застреваем на первом ее ответе — он нам понятнее и приятнее, и мы тоже хотим взглянуть свежими глазами на какие-то вещи в жизни, да как-то стыдимся этого, отталкиваясь от чересчур «правильных» казенных измерений.

Здесь надо признать, что сценарий А. Инина несет скрытый заряд полемики и гражданской пристрастности, на что мы тоже отзываемся радостно и благодарно. И последнее. Возводя идею материнства и семейной любви в некую гиперболу, пусть идиллическую, даже в чем-то наивную, эта лента говорит нам о существовании таких ценностей человеческой жизни, утрата которых губительна для всех нас. И если мы, реалистически мыслящие люди, понимаем, что восстановление живительного слоя немеркнущей любви или многодетной семейственности на базе возврата к прошлому произойти не может — нет волшебников и нет голубых вертолетов для транспортировки такой мечты в жизнь, — то реализм нашего же мышления должен заставить нас искать иные, новые пути к тому, чтобы земля наша не оскудевала ни плодами, ни детьми.

Олег Павлов

Заботы Нечерноземья

«ВОЛОГОДСКИЕ ВСТРЕЧИ»
Сценарий С. Викулова, Л. Попова. Режиссер Л. Попов. Оператор Ю. Муравьев. «Центрнаучфильм», 1979

«НЕЧЕРНОЗЕМЬЕ. МОРДОВИЯ: В НАЧАЛЕ ПУТИ»
Сценарий Д. Хохлова. Режиссер Б. Максимов. Оператор В. Севастьянов. Казанская студия кинохроники, 1979.

Год 1980-й, завершающий пятилетку, для российского Нечерноземья оказался непростым. В общем-то на легкую жизнь наш земледелец ни в одной зоне не вправе рассчитывать. Мы ведем сельское хозяйство в таких условиях, как ни одна развитая страна в мире. Четыре из каждых пяти полей, с которых мы получаем зерно, находятся в условиях недостаточного увлажнения. Степные просторы наши открыты иссушающим ветрам, и в то же время где-то постоянно страдают от переизбытка влаги.

В Нечерноземье — на огромной территории — 29 областей и автономных республик, 52 миллиона гектаров сельскохозяйственных угодий, на каждый седьмой гектар пашни в стране — вы встретите и степные районы, и те, на которые наступают лес, и болота, и торфя-

ники, и овраги, и полноводные реки, и такие, от которых остались только пересохшие русла. Самые разные, но неизменно трудные условия землепашества — это и есть Нечерноземье. Но это и сердце России, земля-кормилица крупных городов и промышленных центров, край, где проживает около 60 миллионов человек. Земля больших потенциальных возможностей: даже до того, как было принято в марте 1974 года этапное постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР «О мерах по дальнейшему развитию сельского хозяйства Нечерноземной зоны РСФСР», край этот давал около 40 процентов молока и яиц, треть мяса, более половины картофеля от общего их производства в России и почти весь ее лен.

И вот минули годы... Земледельцам Нечерноземья в преддверии XXVI съезда партии очень хотелось порадовать страну высоким урожаем. И хотя затяжная холодная осень вселяла тревогу в сердца даже бывалых хозяйственников, но имею право сказать (в ту пору ездил, видел, слышал людей): делалось все, чтобы обеспечить хороший урожай. К тому же за эти годы заметно окрепли колхозы и совхозы — они уже могут дать земле гораздо больше, чем прежде, удобрений, ухода, добротных семян, средств защиты растений. В июле хлеба еще, что называется, смотрелись, но было заметно, что созревают позднее обычного. А беспощадно дождливая, ранняя осень не дала колосу набрать нужную силу, затруднила до предела уборку...

Все же, встречаясь после жатвы с руководителями районов, хозяйств, со специалистами, разговаривая с механизаторами и доярками в своих журналистских поездках, я чувствовал, что люди хоть и огорчены, но ясно сознают: год на год не приходится. А в общем-то Нечерноземье уже не то, что в недалеком прошлом, перемены к лучшему очевидны, перспектива хорошо просматривается, крупные средства, вложенные в строительство животноводческих комплексов, мелиоративных систем, сулят все большую отдачу, хотя, разумеется, проблемы есть. Но на то они и существуют, чтоб их решать...

Надо сказать, что эти последние, столь важные для Нечерноземья годы были временем и напряженной работы кинодокументалистов, их большого внимания к жизни этого края. Не все в этой работе шло и идет гладко. Без малого три года назад («Искусство кино», 1978, № 5) мне уже доводилось писать о лентах, посвященных Нечерноземью. Просмотрел я их тогда немало. Но, к сожалению, пришел к выводу, что в большинстве случаев совсем они не выходят за рамки кинорепортажа, порой весьма поверхностного, или зарисовок излишне восторженного свойства, вызванных ожиданием непременно быстрых и радикальных перемен в сельском хозяйстве зоны.

Перемены, действительно, произошли и происходят. Самое главное, по-моему, что в массе своей земледелец российского Нечерноземья стал лучше жить, а работать ему интереснее. Что приводит меня к таким выводам, помимо сугубо личных наблюдений и впечатлений? Некоторые данные статистики, например. Скажем, дорог с твердым покрытием в Нечерноземье за четыре года десятой пятилетки построено вдвое больше, чем в девятой. Дорог и сейчас маловато, но дело движется. Если в начале 1976 года строительные мощности позволяли вводить на селе 460 тысяч квадратных метров жилья, построенного подрядчиками, то в 1979-м — 1260 тысяч квадратных метров. Причем взят курс на сборное деревянное домостроение, более дешевое и привычное для жителя Нечерноземья, нежели кирпичное, а тем более шлакоблочное или бетонное. Больше стало на селе детских садов и ясель. Повысился уровень механизации в животноводстве, построено немало современных ферм, на которых люди, конечно же, работают охотнее и зарабатывают лучше. Принятое в 1980 году постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР «О дополнительных мерах по закреплению кадров в сельском хозяйстве Нечерноземной зоны РСФСР» предусматривает материальное поощрение людей за стаж и качество работы.

Но надо прямо сказать, что есть и несделанное из того, что намечалось, или делается не так, как требуется. В пятилетке колхозы и совхозы Нечерноземья недополучили много за-

планированных для них минеральных удобрений, извести, торфа. Мелиораторы не справились с программой пятилетки, а за ее четыре года средства, выделенные им на создание собственной производственной базы, освоили менее, чем на 40 процентов. Далеко не полностью освоены средства на капитальное строительство. Жаль, что многие подрядные организации из года в год не выполняют своих заданий в Нечерноземье.

К тому же претворение в жизнь долговременной комплексной программы преобразования Нечерноземья потребовало решения на селе таких социально-экономических и нравственных проблем, которых многие не только не ожидали, но и предвидеть не могли. Понятно, что и кинематографистам очень трудно в них разобраться, толковать их во всем правильно. Здесь нужно длительное наблюдение и глубокое понимание важных специфических проблем. В той рецензии, о которой я говорил выше, я отмечал это обстоятельство. Нельзя сказать, что с тех пор в кинолетописи Нечерноземья мы встречаем лишь удачи. Нет, и сейчас немало фильмов поверхностных, несостоятельных профессионально. Однако есть и ленты основательные, пусть не свободные от недостатков, но главное — отличающиеся серьезным подходом к делу.

О двух из них хотелось бы поговорить подробнее.

●

Строки эти не звучат с экрана. Тем не менее мне хочется разговор о двух лентах, посвященных жизни и проблемам нечерноземного села, начать с них.

Если скоро и вправду сотрутся все грани
между городом, как говорят, и селом
и ученые доки об этом «стиранье»
будут лишь вспоминать, как о давнем былом,
Если вырастут даже свои Паганини
и в селе
и послушать концерт города
будут рваться в село,— все равно
будет грань — очень резкая грань — и тогда!
Ни всесильный прогресс — он грядет! —
и ни годы
не сотрут эту грань! Человек из села
будет вечно общаться с живою Природой,
на земле — все на ней же! — свершая дела!

Такой запев новой книги поэта Сергея Викулова «Остался в поле след». Поэта, достаточно хорошо известного, имеющего широкий круг почитателей. Особенно, мне кажется, плодотворно трудится он в последние годы.

Нас же сегодня Сергей Викулов интересует как один из авторов сценария и активный участник фильма режиссера Л. Попова «Вологодские встречи».

В документальной и научной публицистике, особенно в лентах, посвященных селу, кинематографисты все чаще привлекают известных журналистов, писателей, ученых не только к работе над сценариями, но и к личному участию в картинах. Такие публицисты, как Ю. Черниченко, А. Иващенко, хорошо знающие сельские проблемы, такой несравненный рассказчик, как Т. Мальцев, непосредственно включаясь в фильм, придают лентам остроту и злободневность, создают на экране атмосферу особой доверительности. Зрителю всегда интересно иметь дело с умным, эрудированным, «живым» собеседником. Тем более что еще часто закадровый дикторский текст бывает излишне академичным или назойливым. Впрочем, одно другого, конечно, не исключает. Я вовсе не ратую за упразднение дикторского текста вообще, я хочу лишь подчеркнуть, что документальному и научно-популярному сельскому фильму, несмотря на заметные в последнее время поиски, до сих пор не хватает именно живого доверительного общения со зрителем. Вот почему, думается, и возникает у кинематографистов желание видеть в картине ведущего — человека, говорящего от первого лица, причем со знанием дела и собственным эмоциональным отношением к нему.

...Итак, поэт Сергей Викулов едет в родные края для встреч с друзьями и знакомыми, для серьезного разговора о вологодском селе, а значит — о Нечерноземье вообще. Потому что вологодские проблемы — это проблемы, свойственные всему преобразующемуся ныне Нечерноземью; только в лесной да северной Вологодчине, возможно, стоят они острее и более обнаженно.

Любуясь пейзажами вологодской земли, поэтично снятыми оператором Ю. Муравьевым, слушаем мы спокойный, но неравнодушный голос ведущего:

— Каждый год я приезжаю на родину в

тайной надежде в деревенском уединении поработать над новыми стихами... Снова и снова тянет меня к людям. Потому что заботы моих земляков — это и мои заботы. В памяти очень много встреч, разговоров, открытий, подчас неожиданных. И захотелось мне рассказать вам об увиденном и услышанном.

И немного позже зрительный ряд фильма будут сопровождать следующие слова:

— В десятом-одиннадцатом веках по рекам да через волоки проникали в эти края славяне, новгородские ушкуйники, крестьяне из Ростовских, Суздальских да Рязанских земель. В монастырских книгах сохранились записи об урожае хлеба в те времена. Возьмем начало пятнадцатого века. Если по нынешнему счету, получится пять-семь центнеров с гектара. Бывали, конечно, годы, когда собирали и больше, но в среднем урожаи держались на этом уровне. Дело изменилось только в последние десять-пятнадцать лет.

Звучат слова за кадром, а в хорошо организованном кадре — северная деревня и земля Нечерноземья с ее полями, поймами, которая так много может еще дать и хозяйству, и экономике, и душе человеческой.

Авторы ненавязчиво, в форме свободного, лирического кинорассказа вводят нас в суть своих замыслов — показать те изменения, что происходят в Нечерноземном нашем селе, ставшем на путь преобразования, рассказать о тех проблемах — и социально-экономических, и нравственных, — которые при этом возникают и решаются.

Не знаю, как вам, но мне поэт С. Викулов в роли ведущего в фильме уже с начальных кадров очень симпатичен. Собственно, таким он и будет до конца, с небольшой оговоркой — когда поэт будет оставаться поэтом, а режиссер твердо следовать избранной с самого начала тональности разговора и характеру общения с людьми, густо населяющими фильм. Много нам предстоит встреч. Чаще всего это будут встречи, полезные уму и сердцу, из тех, что остаются надолго в памяти, даже когда фильм в целом может в ней и «размыться».

Вот некоторые, по-моему, наиболее удачные эпизоды фильма.

В деревне Квашниха, колхоза «Россия», авторы знакомят нас с семьей Плоховых. Она из тех, где вопреки лихолетьям, трудностям сохранилась незабываемая привязанность к земле. Старики Плоховы — Фавст Николаевич и Фаина Александровна — сидят на лавке около своего дома и неспешно рассказывают о своем житье-бытье.

«Вологодские встречи»

Мать. В сорок шестом году пришел мой супруг Фавст с армии. Мы с ним познакомились.

Отец. Дошел до Берлина. По Берлину дал восемь залпов.

Мать. И вот в сорок шестом году вышла замуж...

Отец. Свадьбы не было. Почему? Потому что средств не было. Не на что было...

Мать. В сорок шестом году у меня в октябре месяце родился первый сын. Я его родила только что не в поле. Николай родился очень слабенький. Он все был вокруг меня, мне подсоблял. Механизацией сперва не занимался. Но потом выучился, стал трактористом.

Режиссер и оператор тактично выбирают точку съемки, освещение. Хорошо работает (кстати так же и в других эпизодах фильма) звукооператор — нет ни малейшего подозрения в какой-либо поставленности эпизода. И не думаю, что снят этот эпизод скрытой камерой. Просто герои настолько глубоко чувствуют, так искренне переживают, что и не замечают кинематографистов. И это очень хорошо.

Так вот, как близким знакомым, по-свойски рассказывают нам супруги Плоховы о своей жизни. И в этом неспешном диалоге раскрывается перед нами та социально-нравственная основа, на которой зиждется сегодняшнее село.

Родители знакомят нас, конечно, со всеми шестью сыновьями. Пятеро работают в колхозе, и мы, хоть и недолго, но видим их в деле. (Тут ритм монтажа иной, пульсирующий — авторы стремятся не повторяться в приемах, словно легким штрихом рисуют они портреты братьев.)

Фаина Александровна каждому дает свою материнскую характеристику, вроде этой, например:

— А четвертый у меня Саша. Тот человек спокойный. Военный тот человек.

Делится Фаина Александровна скупыми радостями прошлых лет:

— Когда ребята подросли, все они работали в колхозе, помогали. Кто что делал — кто плугарил, кто телят пас, кто молоко возил. А муж работал круглые сутки. Так ему даже дали премию — велосипед.

И отец с гордостью подтверждает:

— За восемь посевных дней. За восемь дней, что тогда от колхоза в МТС работал, дали премию — велосипед.

Согласитесь, все это не придумаешь, не отрепетируешь. Это — жизнь... Хотя весь эпизод встречи большой семьи Плоховых (Саша приехал в отпуск, как обычно, в свою деревню) плотно и умело сбит режиссером, ненавязчиво снят, без излишнего умиления, но с ощущением огромной радости от единения земледельца с полем, с природой.

Еще один эпизод — встреча С. Викулова со старым своим знакомым, бригадиром колхоза «Красное знамя» Василием Ивановичем Смирновым. Немолодой уже человек, объезжает свое «хозяйство» — восемь деревень в бригаде — на лошадке. Колхоз из отстающих и, понятно, проблем в нем хватает, а главная — мало людей.

Бригадир подъезжает к одной избе, обращается к пожилой женщине:

— Анна Ивановна, я к вам с просьбой обойти старушек, попросить, чтоб завтра вышли на заготовку кормов.

Но Анне Ивановне и так кое-что на этот счет известно:

— Ну вот, Прасковья Васильевна, во-первых. Ей внучата привезены. Катюшка привезла. Елизавета Федоровна, значит, нейдет, говорит, болею. А вот Кулакова Анна говорит, что старенькая. Говорит: куда уж пойду.

Мы видим всех этих женщин, сидящих у крыльца в деревенском доме. Оператор дает возможность разглядеть их лица, натруженные руки. Быть может, прием не нов. Но в этом случае он метко бьет в цель, ибо без слов нам ясно, какую тяжесть земледельческого труда вынесли на себе эти женщины, чьи лучшие годы пришлись на войну и послевоенное тяжелое для села время.

— Вот так-то, Сергей Васильевич, — говорит бригадир ведущему. Видел, какие у меня работницы, а ведь завтра все на сенокос выйдут...

— Вряд ли вернутся те, кто уехал отсюда в город, потеряв веру в свой колхоз, — продолжает разговор Викулов. — Твои-то дочки пишут?

— Пишут, — отвечает бригадир. — Осуждаешь, что я их в город отправил? А ты ведь сам... Деревенский, отсюда родом и приезжаешь частенько. Что же своим детям не скажешь, чтоб на село ехали?

— Дети сами выбирают дорогу.

— Выбирать-то они выбирают, да не без нашей помощи.

Тоже ведь, согласитесь — разговор не преднамеренный, на равных, острый. И ведущий, как бы продолжая его, приводит нас в дом пенсионерки, в прошлом передовой доярки Александры Ивановны Смирновой. И она, из тех же «старушек», с пронзительно спокойной интонацией рассказывает, как трудилась («Раньше жили — только и знали одну работу, больше ничего»), и объясняет, почему четверо ее детей уехали в город и работают там. И редко в деревне бывают («Помогать мне?.. Дак чего помогать мне, я еще сама им помогаю. Говорят, что плохая та мать, которая детей до собственной смерти не кормит»).

Неоднозначные, разные по режиссерскому замыслу и операторскому решению, по манере поведения «ведущего» эпизоды в семье Плоховых и доме Смирновой, вырастившей четверых детей без мужа, погибшего на фронте. Тему войны, обрушившей беду на русскую деревню, авторы тонко проводят через ряд других эпизодов картины. Из передового, хорошо обстроенного хозяйства (все же таких сегодня немало на Вологодчине) мы переносимся в заброшенные деревеньки, с их заколоченными домами. И авторы предлагают нам обдумать и обсудить неизбежный процесс сселения мелких деревень. Люди стремятся в крупные, благоустроенные поселки. И в этом — будущее современного сельского хозяйства.

— И все-таки щемит душу, — признается ведущий. — Может быть, оттого, что детство мое прошло в такой вот избе. — Как бы в споре с самим собой, в размышлениях о сложности жизни (именно эта манера характерна для ведущего в большинстве эпизодов фильма) он продолжает: — Я уверен, значительные изменения в образе жизни села могли бы произойти гораздо раньше. Становясь более грамотной, получая новую технику, деревня перестроила свой быт. Но грянула война.

Здесь фильм раскрывает еще одну очень важную тему — земледелец и военные испытания. Да, навязанная нам фашизмом война — это не только огромные людские потери нашего села, которых оно не знало за всю многовековую историю, но это еще огромная психологическая травма, нанесенная оставшемуся в колхозах и совхозах крестьянству. Травма, которую долгие годы трудно было преодолеть. Она все углублялась — село пустело, старело, трудилось не так, как могло бы. Перемены — и это фильм подробно показывает — произошли после мартовского (1965 г.) Пленума ЦК КПСС и упомянутого выше постановления партии и правительства о преобразовании сельского хозяйства Нечерноземья.

О переменах этих рассказывают нам руководители хозяйств, партийные работники, механизаторы.

Известный в Нечерноземье председатель колхоза «Родина» Михаил Григорьевич Лобытов показывает свои поля. Ничего не скажешь, отличные поля с фантастической для Вологодчины урожайностью — за сорок центнеров зерна с гектара. Мы видим прекрасное колхозное стадо. Двадцать пять лет работает председателем Лобытов и даже в трудное время не терял он веру в большие возможности своей земли, веру в то, что жить на ней, любя ее, щедро отдавая ей свой труд, повышая ее плодородие, можно богато и культурно.

Камера подвижна, наблюдательна, она позволяет нам оценить высокий уровень механизации в колхозе, тщательную работу с удобрениями, ведет на уборку хлебов, помогает вглядеться в лица людей. Все вроде бы на месте. Однако несколько позже начинаешь понимать, что в этой части фильма утеряна поэтическая интонация, публицистика уступила место плоской информации. На экране — что-то вроде беседы газетного корреспондента с председателем на предмет сбора фактов о достижениях хозяйства.

«Нечерноземье. Мордовия: в начале пути»

Тема «председательского корпуса» — одна из самых заметных в фильме. С председателями мы встречаемся не раз, и с разными — умудренными опытом, теми, что уже на пенсии, но живут жизнью своих хозяйств и их заботами. Видно, что они хорошо знают Викулова, не впервые встречаются с ним. Не вызывает сомнений стремление Викулова добиться ответа на вопрос, что сегодня с точки зрения руководителя хозяйства главное в работе с землей и людьми. И не скрытничают председатели, не темнят — произносят слова интересные, умные. Но вот именно «произносят». Мы погружаемся в длинные, по сути своей статичные «синхроны». Режиссер и оператор стараются как-то оживить дело, уводя монологи за кадр. Но зрительный ряд при этом остается каким-то необязательным, повторяющимся. Ловишь себя на мысли — это уже не раз было — животноводческие комплексы, сенажные башни, мелиоративная техника. Конечно, производство есть производство, а сельскохозяйственная технология всегда на экране скучновата, но смотрится же все это по-другому, например, когда речь идет о семье Плоховых и во многих других эпизодах.

Неудачной представляется мне концовка фильма. Авторы, чувствуя, видимо, что по части экономики и ряда сегодняшних актуальных проблем они «не дотягивают», приглашают нас на совещание областного хозяйственного актива. Люди собрались солидные, но зрителю не ясно, по какому поводу: разговор как-то скачет с одного предмета на другой.

Последние кадры фильма, сняты в манере, характерной для начала картины... За кадром слова Викулова: «Всему начало — плуг и борозда... Поскольку борозда под вешним небом имеет свойство обернуться хлебом, не забывай об этом никогда! Всему начало — плуг и борозда», — возвращают нас к поэтической основе ленты. Но тут же гаснет экран и остается впечатление, что авторы, стараясь населить фильм как можно большим количеством людей и насытить его насущными проблемами, не сумели органично сохранить структурную ткань удачной в целом, интересно задуманной вещи.

В этой связи хочется сказать об одном небольшом, внешне непритязательно снятом фильме — «Нечерноземье. Мордовия: в начале пути». Мне показался этот фильм интересным своей, я бы сказал, задиристостью и стремлением его авторов взять острую, актуальную

проблему и проанализировать ее глубоко, с разных сторон.

Ну какая проблема может быть более актуальна для Нечерноземья, чем кадровая? Хотя в некоторых местах стало больше оставаться в колхозах и совхозах молодежи, хотя партией и правительством принимаются дополнительные меры по закреплению людей в Нечерноземье, создаются определенные материальные льготы за качество работы и трудовой стаж, все-таки статистика свидетельствует: каждый четвертый сельский труженик в Нечерноземной зоне — пенсионер. В 15 областях из 29 прирост населения меньше, чем отток из села. Закрывать глаза на эту проблему никто не вправе, делать вид, что ее не существует — тем более.

В начале картины нам показывают цветущий сад, в котором хор исполняет народную песню. Председатель колхоза не без лукавства говорит, что хор теперь сколотить нелегко. Он еще помнит, как хором пели девушки и парни на сельских улицах. А теперь все больше слышим народные хоры по радио и телевидению.

Нас сразу вводят в суть проблемы. Если парни, получившие специальность механизатора еще в школе, все же частично остаются в хозяйствах, то профессии животновода не обучают вовсе.

Нас знакомят с тремя хозяйствами и тремя руководителями, которые придерживаются одинакового мнения. Профориентация — это, конечно, важно, однако решить проблему кадров можно лишь одним путем — как можно больше и лучше строить на селе. Здесь они единодушны. По-разному они относятся к тому, что строить в первую очередь — современные производственные мощности с хорошими условиями труда или жилье? Казалось бы, о чем речь — и то, и другое. А вот жизнь так складывается, что не получается: не хватает материалов, строителей.

Каждый руководитель аргументированно и убежденно отстаивает свою точку зрения. В ходе спора они не приходят к единому мнению, вопрос как бы остается открытым и решение его адресуется к плановикам, финансистам, советским органам. Но ценность спора в том, что, оставаясь на своих точках зрения, хозяйственники размышляют, что же все-таки сегодня можно сделать для того, чтобы если и не решить кардинально проблему кадров, то, во всяком случае, смягчить ее.

Ну как, например, скажем, обстоит дело с той же проблемой невест? Она, между прочим, заслуживает отдельного и обстоятельного разговора. Наше село в самые трудные свои годы очень обязано своим женщинам. Эта тема у Викулова звучит слышно. Теперь жить на селе девушке, женщине легче и лучше. Однако уходят девчата в город. И это было бы понятно, если бы все становились классными специалистами, получая высшее или среднетехническое образование. Нет же, сами знаем: многие годами живут в общежитиях, не столь уж разнообразно и полезно развлекаются, перестают учиться, хотя для этого все дано. Выходят замуж, а что — в селе нельзя найти парня? И уровень благополучия молодой семьи — и материального, и морального, — по моим наблюдениям, в селе выше.

Это подтверждает и один из руководителей хозяйства в фильме, о котором идет речь. Молодоженам и квартира дается почти сразу, если, правда, они не хотят свой дом строить. А хотят — хозяйство и тут поможет долговременной ссудой, материалами. Только работай, будь своим на земле.

Не так уж прост и материальный вопрос. Хотя по статистике заработок в городе выше, чем на селе (но уже не намного), однако у ведущих категорий сельскохозяйственных работников он не ниже. У передовых доярок, прямо скажем, хорош — от 200 рублей и выше. Одна из таких тружениц на вопрос, почему она не ушла в город, который совсем рядом, прямо так и отвечает: «В хозяйстве материальные условия для меня куда лучше».

И все же вчерашние школьницы, дети не только своих родителей, земли, но и телевидения — что тут сетовать! — хотят туда... Многие не так уж наивны, понимают — там блага и радости на деревьях не растут. Но все же. Что все же? А вот что — есть выбор. Выбор профессии, прежде всего. В своем селе иди в животноводство; приложишь незаурядное

стремление — дадут трактор. А если ни то, ни другое не по душе? Если хочется какого-го «женского» дела с упорядоченным, как принято говорить, рабочим днем? Вот такое-то дело наше Нечерноземье, к сожалению, сегодня предлагает редко. А авторы фильма показывают, что его не так уж трудно дать. Допустим, в совхозе «Красное сельцо» есть заводик (я намеренно не назвал его заводом — слишком мало мы по отношению к селу называем вещи своими именами), но вполне приличный, хорошо оборудованный. Перерабатывает он продукцию собственного сада, и заняты на нем в основном молодые женщины. Есть еще варианты: пошивочные мастерские, расширение сферы бытовых услуг.

Можно спросить: а какой смысл в таком привлечении «невест»? Ведь непосредственно сельскохозяйственному производству они пользы практически не приносят. Но, во-первых, это будущие жены молодых механизаторов, шоферов, бригадиров, специалистов. А во-вторых, есть одна деталь, подмеченная социологами. Девушки, уехавшие в город, возвращаются редко. Те, что остались на два-три года, в город не едут. И, допустим, возникает семья. Зарабатывая на том же консервном заводе в «Красном сельце» не меньше, чем ее ровесница в городе, молодая женщина, понимая нужды семьи, легко подсчитывает, что на ферме она может получать вдвое, а то и втрое больше. И приходит на ферму. То, что недавно казалось непрестижным, зазорным, потом становится нормальной жизнью и работой и хорошей прибавкой к общему достатку сельской семьи.

Подчеркиваю: все это и кое-что другое сказано в ходе заочного спора руководителей хозяйств, показано в фильме скупо, но умело. Однако думать заставляет — и не только нас с вами, а и тех, от кого зависит конкретное решение не только перспективных, но и сегодняшних проблем Нечерноземья.

Интересный фильм «Нечерноземье. Мордовия: в начале пути» пример того, как за небольшой отрезок экранного времени (две части) можно поставить и разработать важную сельскохозяйственную проблему.

Две картины, о которых шла речь, столь разные по подходу, изобразительному, режиссерскому решениям, мне думается, объединяет одна общая, очень ценная черта. Авторы не боятся сложных творческих задач, знают сельскую действительность, ведут разговор о Нечерноземье серьезно. И это радует, потому что Нечерноземье, мне кажется, нуждается во все более пристальном и длительном кинонаблюдении. При этом хотелось бы, чтобы фильмы становились боевитее. Это не исключает и лирическое повествование, и портрет, и другие жанры кинодокументалистики. Но представляется, что больше всего Нечерноземье нуждается сейчас в нравственно напряженной, гражданственной публицистике. Ведь на июльском (1978 г.) Пленуме ЦК КПСС отмечалось, что работа по подъему Нечерноземья еще не получила того размаха и той деловитости, которые необходимы для решения поставленных задач.

Страна вступила в новую пятилетку. Нечерноземье остается одной из главных забот партии, государства, всего народа. Лучшие работы кинодокументалистов в последнее время говорят о том, что в решение многих важных задач, стоящих перед Нечерноземьем, они смогут внести вклад силами и средствами боевого экранного искусства.

М. Саенко

Магия истины

«КОГДА ИСЧЕЗАЮТ БАРЬЕРЫ»
Сценарий В. Артамонова. Режиссер Ф. Соболев Операторы Н. Мандрич, Ю. Лемешев Главный консультант — академик АПН СССР А. Петровский. «Киевнаучфильм», 1980

...Помню весеннее киевское утро, клейкие молодые листочки каштанов, многократно отраженное оконными стеклами солнце, неумолчный птичий гомон, буйство красок, запахов, звуков. Грешно было в такое утро сидеть в

комнате, синей от табачного дыма, и спорить смешно и бесполезно: что есть истинное искусство. Но так уж случилось, что каждая моя встреча с Феликсом Соболевым, каждый наш разговор непременно сворачивали на знакомую колею... Годы шли, встречи наши были не так часты, колея вроде бы зарастала дикими травами, и хорошо бы вовсе забыть ее, ту далекую тропинку нашей юности, и выйти на проселочную дорогу, где и положено ходить нормальным взрослым людям. Но нет! Не затихал отголосок тех давних споров, когда я тщетно пыталась понять, постичь, почему он вдруг перечеркнул то, что было ему когда-то дорого и мило — театр, «жизнь человеческого духа» на сцене, — и отдал свое сердце, душу, всего себя научно-популярному кинематографу. Ну, хорошо, пусть так, я и сама понимаю, как это важно, нужно, наконец, увлекательно. Но зачем же отрицать все другое, почему нужно считать это свое дело единственно важным.

Много позже я поняла, что — и, быть может, это самое главное — Соболев просто не может иначе, и если бы, скажем, он стал не режиссером научного кино, а сталеваром или пекарем, летчиком, дрессировщиком или доярком, то и тогда он считал бы свою работу главной, самой нужной, единственно важной на земле. Таково свойство этого характера Иногда в трудные минуты, когда с новым фильмом или с его замыслом что-то не ладилось, когда «все было против», Соболев с грустью говорил о том, что, дескать, умные люди делают в жизни простые и нужные дела — варят сталь или растят хлеб, или строят дома, или лечат. Но это была минутная слабость, она проходила, и, преодолевая трудности, побеждая себя и других, Соболев снова «влюблялся» в свое кино, повторяя: «Ничего! Правда работает на нас!»

Я вспомнила наши дебаты, размышляя над новым фильмом Киевской студии научно-популярных фильмов «Когда исчезают барьеры». Как и в предыдущей ленте «Дерзайте, вы талантливы!», режиссер продолжает здесь тему исследования человека, его возможностей, начатую широко известной картиной «Семь шагов за горизонт».

Эксперимент на экране. По существу, Ф. Соболеву принадлежит в научно-популярном кино авторство этого метода, плодотворность которого он доказал еще своими фильмами, пропагандирующими биологическую науку — «Язык животных», «Думают ли животные?», — получившими широкое признание как в нашей стране, так и за рубежом именно потому, что внутренней их пружиной стал научный эксперимент, увиденный глазами художника. Открыв, на мой взгляд, новый драматургический прием, Соболев обогатил биологический фильм, поставив его на прочный научный фундамент. Если проанализировать киноновеллы Соболева о животных, то станет очевидным, что режиссер не просто фиксирует эксперимент, а ставит его вместе с учеными, мыслит их категориями, освоив их методику и терминологию, ведет нас по общему пути от простого к сложному, от наблюдения научного факта к обобщению.

Прием, заимствованный из научной практики, стал кинематографическим еще и потому, что режиссер сделал его драматургической опорой своих картин.

Эксперимент для Соболева — это способ постижения научного факта, приближения к истине. Он верен ему и поныне.

Об этом мы говорили больше всего в последний мой приезд в Киев. Тогда Соболев убеждал меня в том, что только процесс становления творческой идеи ученого, динамика развития этой идеи в ходе эксперимента могут обеспечить максимальный эффект зрительского соучастия. Не р е з у л ь т а т воплощения идеи, как бы впечатляющ он ни был, а х о д ее воплощения. Я пыталась возражать, ссылаясь на полную некомпетентность большинства зрителей в вопросах социальной психологии, на то, что обстановка чистого научного эксперимента не всегда может служить полем эмоционального притяжения, что, наконец, труд экспериментатора, его усилия могут быть кому-то скучны и неинтересны.

— Это зависит от нас, — отвечал Соболев. — Если мы профессионалы, то снимем так, чтобы было интересно. А что кроме момента познания истины, кроме этого высочайшего

наслаждения творчеством может привести эффект соучастия к апогею? И надо ведь учитывать, что объект исследования — человек, мы сами. А что может быть нам интереснее?

Фильмы Ф. Соболева убеждают нас в этом. Действительно, бесконечно интересно видеть, как исследуются учеными наши возможности, как раскрываются неисчерпаемые резервы нашего мозга, нам важны выводы, к которым мы приходим вместе с учеными. Чрезвычайно увлекательно наблюдать, как в ходе эксперимента возникает атмосфера творчества, самим приобщаться к этой атмосфере, дышать ею.

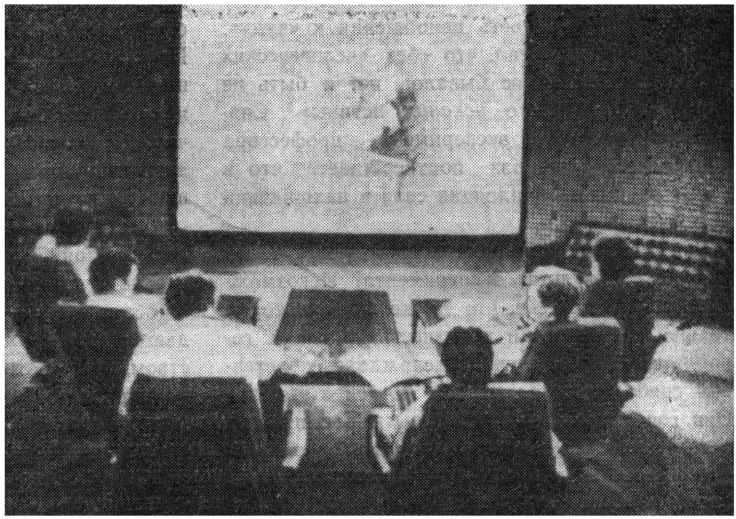
Как же достигается это приобщение? Как из зрителей превращаемся мы в соэкспериментаторов или соиспытуемых? Только ли заинтересованность в сущности эксперимента, его исходе вовлекает нас в гущу событий, происходящих на экране? Я сравнивала работы Соболева, посвященные проблемам социальной психологии, да и ранние фильмы о животных, и пришла к выводу, что в них, помимо всего прочего, найдена эстетическая формула научного эксперимента, вскрыто его эмоциональное начало. На мой взгляд, это счастливое соединение эмоционального и рационального, мысли и чувства, органическое единство их и составляет художественно-эстетическую основу соболевских лент. Известный советский хирург П. А. Куприянов сказал однажды, что тот, кто оперирует чужое сердце, оперирует в то же время и свое собственное. Что это, как не колоссальная эмоциональная напряженность? Академик Н. Н. Семенов всячески подчеркивает эмоциональный характер труда ученого. Конечно, если бы исследовательская работа не отличалась эмоциональной насыщенностью, то не много нашлось бы людей, предпочитающих науку всему остальному.

Соболев понял это и ищет средства эмоционального воздействия на аудиторию не вне эксперимента, не за счет дополнительных факторов, достигаемых рапидом, монтажными ухищрениями (хотя он владеет этими средствами безупречно), а внутри эксперимента. Нам открывается не только научная проблема, но и личность человека, ученого, занятого этой проблемой. И, попадая под влияние этой личности, мы уже не созерцаем, а как бы участвуем в его работе.

В фильме «Когда исчезают барьеры» доктор психологических наук, профессор В. Шкловский проводит сеанс внушения с больными, страдающими заиканием. Этому посвящен первый этюд — «Как птице крылья для полета». Об эксперименте и его уникальных результатах чуть ниже, а сейчас я хочу рассказать о том, что поразило меня больше всего, — об огромной эмоциональной насыщенности увиденного. Самым интересным и увлекательным оказался открывшийся нам внутренний мир самого ученого, его предельная самоотдача, умение проникнуть в сокровенную глубину чужой души. Невозможно представить себе большего сопереживания, концентрации доброй воли, большего мастерства. Профессор Шкловский артистичен в высоком смысле этого слова и, как истинный представитель «школы переживания», испытывает сам чужую боль и чужую муку, как свою собственную. Шаг за шагом он идет вместе с больными к тому невидимому барьеру, который еще так недавно словно глухой стеной отделял человека от других людей — счастливых, здоровых, легко и свободно выражающих свои мысли вслух. Происходящий на наших глазах процесс творчества с присущим высокому искусству вдохновением превращает научный опыт в явление художественного творчества, сохраняя, однако, свое познавательное и чисто практическое значение. В этом сближении искусства и науки — художественного образа и научной идеи, — думается, секрет притягательности и человеческого обаяния большинства соболевских фильмов и рецензируемого, в частности.

Эмоциональная наполненность Шкловского, подъем душевных сил, сконцентрированность воли, трезвый рассудок, блестящее владение профессией завораживают не только пациентов, но и нас, зрителей.

Вспомним первый прием у профессора. Человек мучительно старается и не может ответить на простой вопрос, лицо искажается страданием, но все усилия тщетны. Заикание в тяжелейшей форме превратило юношу в инвалида. Сеанс проходит в присутствии зрителей, и мы



«Когда исчезают барьеры»

видим живую реакцию на происходящее, заражаемся ею. Камера максимально объективна, она ничего не подчеркивает, не выхватывает впечатляющих деталей из целого — в фильме преобладают общий и средний план, панорама, и лишь изредка, только когда необходимо для дела, дается крупный план. Эта скромность и такт тоже помогают нам ощутить себя внутри аудитории.

Один за другим проходят перед нами больные, которые не в состоянии произнести фразу, а иногда даже слово. Профессор за кадром комментирует:

— Вот эта бесконечная мука, мука губ, мука души, приводит человека к очень тяжелым переживаниям, связанным с критической оценкой самого себя. Для того чтобы заставить преодолеть эти барьеры, перешагнуть через страх и неуверенность, необходимо комплексное воздействие...

Мы стали свидетелями этого воздействия. Мы видели, как внушение влияет на больных, видели, с какой убежденностью действует врач, видели, как исчезают трудные психологические барьеры...

Вот по приказанию врача разжались руки, судорожно сжатые только что, вот ослабло мышечное напряжение, а в глазах выражение боли и обреченности сменилось новым выражением: родилась надежда, первый проблеск веры в себя.

Мне поначалу показалось странным, что сложнейший сеанс внушения проходит не один на один с больным, а в присутствии довольно большой группы людей. Но вот медленная панорама по лицам зрителей, и я вижу, что профессор был прав: больным помогает сопереживание людей, их чуткое внимание, их доброжелательность и вера в то, что все будет хорошо...

И, наконец, победа! Вернее предвестник победы — первое слово, произнесенное без запинки. И следом — целая фраза, затем вторая, третья... Больные повторяют их вслед за врачом и лица их озаряются радостью. Наверное, не так часто видим мы, как приходит к человеку счастье. В фильме Соболева мы увидели это, и забыть такое невозможно...

Невозможно забыть и самого профессора в эти мгновения. Должно быть, так выглядит человек, достигший пика своих творческих устремлений, человек, собственными руками вручающий другим новую жизнь, новую судьбу. Да и зрители, которые давно, впрочем, перестали

быть просто зрителями, испытывают подъем душевных сил, радость приобщения к «чуду».

В. И. Ленин писал, что «без «человеческих эмоций» никогда не бывало, нет и быть не может человеческого *искания* истины» [1]. Снятый Соболевым эксперимент профессора Шкловского еще раз подтверждает, что в науке эмоция — движущая сила в нахождении истины.

Что же есть истина в первом этюде новой картины? Результат эксперимента? Невозможно представить себе, что те же люди, которые только что не могли произнести ни слова, говорят свободно и легко, наслаждаясь обретенной свободой речи. И тем не менее это так. Они говорят о том, что испытывали прежде, о том, как это мешало им жить, работать, учиться и как все сказочно изменилось после курса лечения в речевом центре. Да если бы они говорили совсем о другом, скажем, просто читали газетный текст,— мы все равно поняли бы, как они счастливы. Достаточно взглянуть на их лица, их глаза. Да, конечный результат научного, медицинского эксперимента и есть истина. Но в данном случае не только это. Так что же?

...Идут начальные титры фильма, в море выходит яхта с полуспущенными парусами, но вот паруса вздымаются, как крылья белой птицы, и маленький отважный корабль летит к горизонту. А за кадром звучит песня:

В океане простор. Все открыто вокруг.
Нет ни стен, ни границ, недоступных нет зон там.
Но нельзя пересечь заколдованный круг,
Тот незримый барьер, что зовут горизонтом!
...Но, как прежде, зовет тридевятая даль.
Вот уменьшился берег и прячется в небыль.
Тем, кто смотрит вослед, виден белый корабль,
Парусами своими коснувшийся неба...

Звучит песня и в конце. Человек, обретший речь, поет о том, как перешел он черту молчания, границу страхов, тревог и сомнений. И несколько раз мы видим, как взмывает в небо реактивный лайнер, как стремится вдаль, к едва различимому горизонту, белый корабль. Думается, что поиск истины в первом этюде, как, впрочем, и во всех остальных, — поиск путей к преодолению барьеров, скрывающих огромные внутренние возможности человека. Практическое применение психологии в медицине здесь не что иное, как средство открытия научной истины, заключающейся в том, что человек способен победить в себе недуг, если активизируются его силы, его воля, дремлющие в безмерном пространстве мозга.

Авторы фильма ищут художественный эквивалент этой идеи, перемежая эксперимент на экране с видовыми кадрами, несущими в себе образ-идею — самолет, корабль, яхта. Рождаются ассоциации, мысль заостряется чувством, восприятие из логического перерастает в эмоционально-чувственное. Монтаж, при котором образ совпадает с фактом, — не нов, однако действует безошибочно, особенно в первом этюде. Правда, используемый многократно, прием этот позже бледнеет, теряет свою силу.

Во втором этюде «Психология для нас» группа ученых проводит эксперимент ускоренного обучения с помощью суггестокибернетического метода. О применении и развитии советскими педагогами открытия болгарского ученого Георгия Лозанова, разработавшего скоростной метод обучения иностранным языкам, рассказывал предыдущий фильм Ф. Соболева — «Дерзайте, вы талантливы!». Мы были свидетелями того, как за три недели слушатели усваивали объем знаний, необходимый для владения обиходным разговорным языком. Замысел ученых, показанный в новой картине, значительно шире. За шестнадцать дней группа испытуемых должна была научиться скорочтению, овладеть основами трех языков, обучиться скоростной машинописи слепым методом, ассоциативному запоминанию текста.

Зрительный ряд фильма состоит из последовательных этапов эксперимента и предельно точно отражает его ход. Но не только. Здесь экспериментально доказано, что в самой природе человека заложена неутолимая жажда познания. И действительно, мы знаем, что дети все усваивают очень быстро. Делают они это неосознанно и, главное, у них нет еще барьеров предубежденности, им нечего преодолевать. А мы, взрослые, вынужде-

[1] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 25, с. 112

ны преодолевать барьеры. Кинокамера отбирает моменты этого преодоления: вот взгляд фиксирует текст так, как предлагает экспериментатор, вот меняется программа в слайд-проекторе и испытуемые, глядя на экран, читают иностранный текст, повторяя фразы вслух одновременно с диктором... Вот руки прикасаются к клавишам машинки, сначала неуверенно, затем все быстрее, быстрее. Кандидат биологических наук В. Петрусинский проводит сеанс внушения; группа испытуемых отдыхает. На экране перед нами вспыхивают, затухают, меняются цвета радуги. Лица спокойны, ни малейшего напряжения в позах, а голос за кадром мягко убеждает:

— Чем эффективнее будет сейчас ваш отдых, тем активнее вы включитесь в работу после сеанса. Смыслом каждой секунды, каждого мгновения вашего существования станет активное, упорное познание. У вас появится потребность совершенствовать, шлифовать усвоенные знания, как шлифуют прибрежные камни морские волны, превращая их в радужные самоцветы...

Под тихую музыку танцуют люди. А голос продолжает:

— Ликующий поток ваших ощущений и чувств сметает все унылые преграды обыденных привычек, врывается в вашу память, будоражит ее. Нет больше никаких преград на пути от восприятия к памяти. Ваша работоспособность беспредельна...

И вот последний день эксперимента. Собеседование преподавателей с испытуемыми. Вопрос на французском языке — и ответ, даже не ответ, а просто свободная беседа. Вопрос на немецком. И снова ответ... Непринужденно, легко говорят по-английски, улыбаются, смеются. Девушка листает книгу. Нет, она *читает* ее так, как если бы просто перелистывала страницы. А кто-то, едва взглянув на столбец цифр, тут же запоминает их. Чудо? Нет! Пробуждение дремлющих сил, преодоление психологического барьера И все-таки, если бы мы не видели, *как* проводился опыт, то сочли бы неправдоподобным его итог: за шестнадцать дней испытуемые увеличили свой в среднем пассивный лексический запас по сумме трех языков более чем на семь тысяч слов, что даст им возможность переводить иностранные тексты и свободно говорить на бытовые темы на одном-двух изучаемых языках. У них в полтора раза возросла скорость чтения. Практически за четыре дня обучения машинописи испытуемые овладели навыками десятипальцевого печатания слепым методом, которым профессиональная машинистка овладевает в течение года обучения на курсах. И все это — несомненный импульс для дальнейших самостоятельных занятий, а нам — заразительный урок, наглядная информация к размышлению.

Если говорить о стилистике фильма в целом и этого этюда в частности, то при всей терпеливой скромности камеры и подчиненности композиции каждого кадра научному факту, язык картины выразителен и позволяет нам ощутить напряжение поиска, «динамику» «исчезновения барьеров».

Несколько менее внимателен Соболев к процессу эксперимента в третьем этюде — «Генерация идей». Ученые ведут эксперимент активизации творческой деятельности группы работников Черноморского морского пароходства. Им объявляют: «В течение трех дней мы создадим вам все условия для продуктивного творчества. Вы будете решать проблемы, наиболее актуальные для вашего предприятия».

И проблемы действительно решаются. Непосвященному зрителю трудно определить, насколько плодотворны идеи, выдвинутые и разработанные испытуемыми, но выводы ошеломляющие: внедрение их даст возможность Ильичевскому порту получить годовой экономический эффект четыреста сорок тысяч рублей. Чрезвычайно важно и то, что мы воочию убедились в могуществе *коллективного* мышления, видели, что группа людей, которым удалось преодолеть межличностные барьеры, одновременно решает одну и ту же проблему. В ходе опыта достаточно много места отведено обсуждению мыслей, высказанных каждым. Мнения сталкивались, пересекались,

дополняли друг друга, пока, наконец, не вырисовалась точка «золотого сечения».

Поистине прав был английский математик и философ Бертран Рассел, утверждавший, что творчеству можно учиться не хуже, чем всему другому. А Станиславский предлагал такую методику обучения творчеству: сложное сделать простым, простое сделать привычным, привычное сделать приятным.

Десять лет назад Б. Добродеев и К. Славин, высказывая в «Искусстве кино»[2] свою точку зрения на научно-популярный кинематограф, отмечали, что в фильмах Ф. Соболева «Язык животных» и «Семь шагов за горизонт», которые «смотрятся, как увлекательный игровой фильм», режиссура интереснее, чем сценарная мысль. К сожалению, вынуждена повторить это замечание и сегодня. Автор сценария слишком полагается на «киногеничность» (его самоигральность) научного эксперимента, не выявляя заложенные в нем драматургические возможности. Особенно это ощутимо в третьем этюде — «Генерация идей». Ведь для того чтобы мы сопереживали происходящему, нам необходимо было бы знать, п о ч е м у выбрана эта, а не другая проблема, почему коллективный поиск был направлен на автоматизацию погрузочно-разгрузочных работ, а не на другое «узкое место». И еще: программой эксперимента предусмотрено «научить человека воображению», научить ясно представлять себе то, «что он хочет изобразить». Жаль, что увлекательнейший процесс развития воображения остался за кадром. Мы не увидели ничего, кроме нескольких зарисовок, сделанных на уроке рисования. А записанный на магнитную пленку голос уже обращался к испытуемым:

— Вами проделана большая работа. Теперь из множества идей вы должны выбрать только практически реализуемые решения. Сегодня ваши идеи должны воплотиться в чертежи реальных конструкций.

Чертежи сделаны, и сразу же — «защита проекта». Не случайно в этом этюде наибольшее количество «комментаторского» текста, который в какой-то степени восполняет пробел драматургической структуры, но не способствует раскрытию темы ч е р е з з р е л и щ е, эмоциональному восприятию научной истины.

Однако и в этом эпизоде есть нечто для нас чрезвычайно важное: зарождение коллектива и коллективного творчества — этой высшей ступени человеческого общения. Наблюдая, как люди помогают друг другу стать творцами, невольно вспоминаешь сказанное К. Марксом, что только в коллективе индивид получает средства, дающие ему возможность всестороннего развития своих задатков... Важно и то, что показан один из путей, которым идет наука в поисках формулы «гениального» коллектива, настроенного на технический прогресс. Ведь это не просто сложная научная проблема, но и политическая задача, ибо трудовой коллектив — основная ячейка нашего общества, важное поле борьбы за повышение трудовой и общественной активности человека.

Фильм «Когда исчезают барьеры» заканчивается такими кадрами: поднимается парус, и яхта устремляется вдаль. Невинная эта аллегория, однако, точно сопрягается с темой ленты, с тем аспектом научной проблемы, которому она посвящена. Преодолевая барьеры, стремится мысль к далеким горизонтам Знания, и чем ближе мы приближаемся к цели, тем сильнее ощущаем притягательную и неодолимую магию истины.

---

[2] «Искусство кино», 1970, № 8.

Валентина Владимирова

Маленькие роли — беда или счастье?

Прошедшие годы были наполнены в моей жизни многими радостными событиями — встречами на съемочной площадке со старыми друзьями-кинематографистами, интересной работой, наконец, выходом на экраны фильма, в котором я сыграла свою пятьдесят пятую роль. Не могу удержаться, чтобы не похвастаться этой цифрой Конечно, среди сыгранных мною ролей — в основном небольшие, есть и совсем маленькие, но я не смущаюсь этим обстоятельством. Оно никогда меня не огорчало. Возможно, что мое утверждение у кого-нибудь вызовет недоверие: нет такого солдата, который не хотел бы стать генералом. Правильно, но в творчестве и солдатское дело может приносить удовлетворение, тем более что свою судьбу в кино я в полном смысле слова выбрала сама.

Как только я закончила ВГИК, Александр Петрович Довженко пригласил меня сниматься в своем фильме «Поэма о море», сказав при этом фантастическую по нынешним временам фразу: «Вы будете у меня сниматься. Прочтите сценарий и выберите себе роль». На следующий день я пришла и сказала, что хотела бы сыграть Марию Кравчину. К моему крайнему удивлению, Довженко согласился, и с его легкой руки я начала свою работу в кино ролью матери четырех детей. Так дальше и пошло: в каждой роли дети, гуси, коровы, трактора, хозяйство, заботы. Можно было отнестись к этому враждебно, как к вопиющей несправедливости — мол, что это они мне предлагают коров да гусей. Но я почему-то сразу подумала, что роли мои не случайные, и не пыталась возвыситься над ними в мечтах о прекрасном актерском будущем, которое ждет меня впереди, а старалась соотнести эти роли с собой, со своими актерскими данными, понять закономерность их появления именно в моей творческой судьбе и многое узнала о себе — о своих внешних данных, о жанровых своих возможностях. Так, с того далекого времени я привыкла трезво смотреть на себя, не слишком обольщаться, не ждать приглашения на роль леди Макбет или Марии Стюарт, а с огромным удовольствием и без разочарований делать то, что мне предлагают, отдавать своим маленьким ролям все, что я сегодня знаю и умею, ничего не пряча и не откладывая «на потом», на случай какой-нибудь невероятной роли. И думаю, что именно поэтому сам процесс творчества приносит мне подлинную радость, когда задуманное на экране получается, или искреннее огорчение, когда вижу, что не дотянула, когда хочется что-то исправить, сделать иначе, интереснее, глубже. Иными словами, радость творчества со всеми его победами, неудачами в полной мере знакома мне, чего, думаю, никогда бы не произошло, займи я позицию вечного ожидания, пока еще не подоспели главные роли.

К тому же хочу заметить, что хозяйство и вечные хлопоты не столь уж однообразный набор характеристик, если они, конечно не становятся главным и единственным в образе, если за ними открывается еще и характер. А я всегда стремлюсь именно к этому, к обнаружению в роли человеческой сути, жизненной достоверности. Недавно, к примеру. на киностудии «Мосфильм» я сыграла небольшую роль — Евгеньиху в фильме «Близкая даль». Это все тот же знакомый мне тип русской женщины, силой и мужеством которой прочна жизнь на земле. Работящая, мудрая, веселая, все понимающая и добрая, она, как написала в своем стихотворении «Бабы» поэтесса Юлия Друнина,

...двужильна, как Русь...
Надо — вспашет полмира,
надо — выдюжит бой.

Именно такой женский характер особенно дорог и близок мне и по-человечески и как актрисе. Именно таких женщин я часто встречаю во время своих многочисленных поездок по

стране, и они неизменно вызывают у меня желание играть, пробуждают, что называется, творческую энергию. Характеры этих женщин столь колоритны, их судьбы столь увлекательны, что как бы сами просятся на экран. И главное, эти «простые русские женщины» в действительности совсем не просты, и каждый раз не просты по-новому, по-своему. Тут едва ли не каждая новая встреча — новая роль, дающая совершенно неожиданный поворот излюбленной моей теме.

Вообще, когда у актера возникает ощущение своей темы, работается как-то легче. Нет уже надобности прятаться за чисто внешние, знакомые тебе по прежним ролям приспособления, нет страха и перед новыми, по-актерски неожиданными обстоятельствами, в которых действует та или иная героиня, в работе появляется легкость и свобода. Более того, начинаешь сама заинтересованно искать новые точки приложения своих знаний, стремишься охватить своим пониманием женской доли, женской судьбы все новые сферы жизни и деятельности своих героинь.

Вот, к примеру, Руфина из ленфильмовской картины режиссера Л. Менакера «Молодая жена». После смерти сестры она забирает свою племянницу к себе, так как считает, что с родной теткой, да еще в отдельной квартире с горячей водой, девочке будет гораздо лучше, чем в доме родного отца, который женился на молодой девушке. Эту девушку играет очень интересная молодая актриса Анна Каменкова.

Руфина в сценарии кажется несколько грубоватой и прямолинейной. Но на самом деле это совсем не так. Мне очень хотелось, чтобы в финале, когда моя героиня то ругается, то плачет от отчаяния, от бессилия и страха потерять девочку, зритель, может быть неожиданно для себя, увидел в ней безмерно одинокую, тоскующую по теплу и ласке, по семье женщину, которая уже почти не верит в возможность счастья. А счастье для нее именно в ощущении нужности, необходимости своим близким, в хлопотах и заботах о них. В ней живет неудовлетворенная потребность быть верной и преданной родным людям. В общем, все то, что в достатке было у моих прежних героинь и что, казалось бы, лишало их покоя, делало их заполошенными, придавленными бытом, на самом-то деле и было тем подлинным женским счастьем, которого оказалась лишена Руфина. Таким образом, в «Молодой жене» я, как бы от противного, вновь попыталась прийти к утверждению тех нравственных ценностей, тех душевных качеств, которые, на мой взгляд, столь важны для понимания характера русской женщины. И для меня уже было не столь существенно отсутствие в картине раздольного деревенского пейзажа, по-актерски привычного и располагающего к эмоциональному свободному движению в роли, — я сравнительно легко применилась к необходимости играть «по-городскому».

Кстати, это и есть моя пятьдесят пятая роль. Приятно было встретиться в работе над этой юбилейной для меня картиной с художниками, которых давно знаю: с автором сценария писательницей Ириной Велембовской — мы познакомились с ней на картине «Женщины», с режиссером Леонидом Менакером — до того я снималась у него в самых дорогих и важных для меня картинах: «Не забудь, станция Луговая...», и «Ночная смена».

Работа с уже знакомыми тебе людьми радует не только по-человечески, но и творчески.

Не нарушая естественного течения творческого процесса, можешь, вместе с тем, в соответствии с производственными условиями работать быстро и четко. А хорошее настроение в работе быстро передается всем членам съемочной группы, включая осветителей и рабочих. Так, к примеру, было, когда я недавно снималась в картине Игоря Добролюбова «Расписание на послезавтра».

В «Расписании на послезавтра» я сыграла роль бабушки, которая живет вдвоем с внуком, заботится о нем, взбивает ему гоголь-моголь и читает его умные книжки, чтобы «соответствовать» внуку, который учится в специализированной математической школе. Есть у бабушки и одна маленькая и до поры загадочная слабость — она очень хочет побывать в Париже. Привязанность бабушки к Парижу объясняется лишь в конце фильма, когда ее награждают французским орденом за спасение в годы войны французского летчика.

Не могу сказать, чтобы эта роль — «жанровая», гротесковая — продолжала дорогую мне тему, но работа принесла радость. Может быть, дело в добрых воспоминаниях о съемках, а может быть, просто было приятно сознавать, что и у моей, как всегда внешне неприметной, героини, хлопотуньи бабушки, открылось героическое прошлое.

Работа исполнительская напоминает собой айсберг, причем большая роль — это ледяная глыба, изрядная часть которой все-таки возвышается над водой, а эпизод — это айсберг, практически скрытый от глаз, лишь его верхушка доступна обозрению. И по этой верхушке, по этим штрихам к портрету зритель должен догадаться обо всей подводной части айсберга, судьбе героя, лишь промелькнувшего на экране. За несколько минут экранного времени актер должен суметь пробудить фантазию зрителя, заставить работать его воображение. Сделать это очень трудно, и все-таки здесь бывают блестящие победы. Именно с этой точки зрения меня, например, поразила работа

А. Петренко, Е. Васильевой и Л. Ахеджаковой в фильме А. Германа «Двадцать дней без войны».

Эти исполнители не стремятся проявить характер своих персонажей с помощью какой-то ударной реплики или характерной детали, напротив, все их усилия сосредоточены на том, чтобы устремить взгляд зрителя за пределы фильма. Тот эпизод, тот кусочек жизни, который они представляют нам, который мы видим на экране, важен для них не сам по себе, а лишь как свидетельство сложной и трудовой судьбы людей, остающейся за кадром.

Как добиться подобного эффекта — задача поистине художественная, нелегкая, и актеры, сумевшие разрешить ее в фильме, «Двадцать дней без войны», запоминаются нам ничуть не меньше, чем исполнители главных ролей.

Я все-таки думаю, что нет маленьких ролей, и когда сегодня надеюсь, что главная моя роль еще впереди, то никак не связываю эту надежду с объемом роли. Все зависит от масштабности и значительности задач, которые поставлены перед актером и, главное, которые он сам перед собой поставил.

Интервью вела О. Никитина

Нина Ургант

Мне снятся военные сны

— Нина Николаевна, ваши героини, как правило, женщины «негромкие», не стремящиеся быть в центре событий, и решают они в большинстве случаев так называемые частные житейские вопросы. Однако почти всегда в них ощущается какая-то внутренняя твердость, решительность, свидетельствующая о человеческой, гражданской зрелости, активности. Как совмещаются в образах, вами созданных, эти качества?

— Наверное, это происходит само собой, а объясняется тем, что, с одной стороны, меня привлекают характеры, в которых заложено понимание современности, мне по душе героини, которые не остаются равнодушными к проблемам своей эпохи. С другой стороны, я всегда ощущала привязанность к тому женскому типу, в котором естественность, простота, скромность, сердечность органично сочетаются с неброской внешностью, тихим нравом. Среди сегодняшних экранных и сценических героинь, обладающих недюжинным интеллектуальным потенциалом, незаурядной силой воли, повышенной общественной активностью, мои героини вроде бы даже не смотрятся: куда им решать государственные дела. Но ведь гражданская совесть может существовать в человеке, вовсе не заявляя о себе громко, во всеуслышание.

— В этой связи мне вспоминается экономист Мелентьева из фильма «Премия»...

— Конечно. Вот она — скромный, тихий человек, но живет-то она и трудится в большом строительном коллективе, чувствует себя причастной к общему делу. И, естественно, она не могла равнодушно пройти мимо неправды и охотно помогла молодым рабочим из бригады Потапова восстановить справедливость. Что толкнуло ее на такой поступок? Для себя я решила перед началом съемок: она — человек неравнодушный, всегда готовый постоять за правое дело. А ведь это качество присуще большинству советских людей. И я была безмерно счастлива, когда на XXV съезде КПСС Леонид Ильич Брежнев в своем докладе так высоко оценил наш фильм. Гордилась я и тем, что вместе с коллегами по профессии Е. Леоновым и В. Самойловым, а также со сценаристом А. Гельманом и режиссером С. Микаэляном удостоена за работу над картиной высокого звания лауреата Государственной премии СССР.

Чисто по-актерски роль Мелентьевой была для меня интересна именно тем, что она — небольшая, эпизодическая. Нам, актерам, хорошо известно, как трудно бывает сыграть подобную крохотную роль. Когда ты играешь главную героиню, то у тебя есть возможность показать характер в развитии, от эпизода к эпизоду, тем самым заставляя и зрителя поверить в реальность того или иного человеческого поступка. А как объяснить решение Мелентьевой, если она лишь единожды появляется на экране? Было сложно, не скрою. Но вместе с режиссером мы решили, что к этому главному поступку в своей жизни она пришла задолго до вызова на заседание парткома, а отсюда ее уверенность и решительность в словах, в поведении перед членами партийного комитета.

— А как решаете вы тему общественного, гражданского долга в ролях, лишенных той прямой публицистичности, которая есть в Мелентьевой из «Премии»?

— Недавно я закончила работу в картине «Семейный круг» режиссера В. Довганя на Киностудии имени А. П. Довженко. О чем она? О том, что супружеский очаг можно погасить довольно быстро, а вот разжечь его заново — дело сложное. Проблемы, казалось бы, чисто бытовые. Моя Вера, любящая жена, мать двоих детей, когда-то активная помощница мужа, ставшего к моменту начала действия крупным начальником, постепенно отошла от трудового коллектива, от общественных дел, погрязла, что называется, в семейных заботах. И что же получилось? Муж, не чувствуя в своей жене единомышленника, верного товарища, незаметно для себя отдаляется от нее и в конце концов подает на развод. Ему претят появившиеся у жены мещанские замашки, ему кажется чуждой ее ограниченность, неспособность взглянуть дальше стен своей квартиры. Но в этот драматический момент моя героиня как бы просыпается, она вступает в борьбу за сохранение семьи и проявляется как человек, обладающий определенной социальной, общественной зрелостью. На суде, слушая речь своей жены, муж неожиданно для себя ощутил приметы начавшегося в ней «пробуждения». Фильм не ставит точку, и зрителям придется самим решить для себя: сохранится эта семья или нет? Но мы с В. Заманским, который играет моего экранного супруга, стремились все-таки к тому, чтобы зрители поверили в счастливый исход случившейся семейной драмы.

— Нина Николаевна, а какое место в вашей кинобиографии занимают роли, обращающие нас к эпохе Великой Отечественной войны? Связаны ли они для вас с работами в фильмах о современности?

— А как же! Ведь тот нравственный заряд, та жизненная сила и стойкость, которые проявились в годы войны, не могут исчезнуть бесследно. Они живут в сердцах современных людей, в сердцах современных героев. И, обращаясь к женским характерам 70—80-х годов, я невольно спрашиваю любимых мной героинь — Люсю из фильма «Я родом из детства», Серафиму из «Возмездия», Анну Михайловну из «Войны под крышами», Раю из «Белорусского вокзала», — как бы они сегодня поступили в трудной ситуации, как повели бы себя.

— Расскажите подробнее о работе над «военными» ролями...

— Начну я с фильма И. Таланкина «Вступление», ибо это было мое первое соприкосновение с военной темой. Роль матери Володи, которую я сыграла в этом фильме, была так тщательно и тонко разработана известной писательницей и автором сценария картины Верой Федоровной Пановой, что мою героиню можно было с закрытыми глазами играть, ничего не домысливая и не фантазируя. Это было очень важно для меня. Богатый, насыщенный литературный материал позволил всерьез, глубоко задуматься о судьбе простой и трудно живущей русской женщины в годы войны

Другая моя героиня, из фильма «Я родом из детства», была не похожа на мать Володи, для которой страшным было чувство одиночества и неприкаянности. Люся с нетерпением ждет весточек с фронта от своего мужа Федора, и вдруг он получает на сутки увольнительную. Рады-радешеньки его приезду Люся и двое детишек. Но проходит день, ночь, и снова Федор отбывает на передовую. А у Люси от этой встречи словно сил прибавилось И уже трудная работа в госпитале ей не кажется такой тяжелой, ибо из уст мужа она узнала, что бьют они там «фашистских гадов и в хвост, и в гриву», а значит, недалек уже окончательный разгром врага. И вдруг, как что-то нелепое, немыслимое, — похоронка на Федора. Как сыграть то, что в жизни не испытала? Как не поддаться искушению повторить виденное на экране, найденное другими исполнительницами? И тут на память пришел случай из жизни Наш Даугавпилс, где я в те годы жила, только что освободили советские войска. Я, десятилетняя девчонка, часто бывала у соседки, которая проводила на войну и мужа, и сына. Оба они стали танкистами и служили на одной машине. В тот страшный день я у нее играла. Даже не заметила прихода почтальона. И тут меня будто ударило в спину ее криком: «Нет!» И не в полный голос, а шепотом! Жутким, хриплым шепотом. Она стояла с закрытыми глазами, покачивалась и все твердила тихо: «Нет. Этого не может быть». Вот все это я и попыталась повторить в той сцене из фильма. Помню, сделали только один дубль. А на второй уже не было сил, и меня увезли с нервным истощением прямо со съемок в больницу Кто-то скажет: «А нужна ли такая самоотдача?» Я считаю, в фильмах о войне она просто необходима! Нельзя рассказывать о событиях военной поры с холодным сердцем, спокойно. Помня о том, что сделали фронтовики для нас, для сегодняшнего мира и покоя на земле, надо работать с полной отдачей сил.

Иначе шла работа над ролью Серафимы — рабочей тылового завода — в фильме А. Столпера «Возмездие». Образ этот не так уж значителен рядом с героями, которых выразительно сыграли К. Лавров и А. Папанов, однако я во время съемок чувствовала особую ответственность, ибо получила роль во многом благодаря настоянию Константина Михайловича Симонова, по роману которого «Солдатами не рождаются» и делалось «Возмездие». Мне не хотелось

подвести его, я стремилась оправдать его доверие и играла Серафиму, ни в чем не отступая от замысла автора.

А вот играя Анну Михайловну в «Войне под крышами». медицинскую сестру одного из партизанских отрядов, действующего на территории Белоруссии, я вновь обратилась к воспоминаниям и многое «позаимствовала» у своей мамы, которая подняла нас, четверых, без отца, ушедшего с первых дней на войну. Ее доброта, сердечность, жизнелюбие, окрашенные стойкостью и выдержкой, запомнились мне на всю жизнь. Кроме того, в этой картине о белорусских партизанах мне очень помогли женщины тех мест, где велись съемки. Например, мне никогда не забыть один съемочный день. По сценарию, к дому героини привозят двух ее убитых в бою сыновей. Она с плачем кидается к повозке, ничего не видя и не слыша кругом. Кинулась после команды «Мотор!» и я. И тут вижу, что вместе со мной повалилось еще несколько женщин, которые стояли за веревочным ограждением съемочной площадки. Не слыша режиссерского «Стоп!» я вела роль дальше. И вела так, чтобы не оскорбить неправдой, наигрышем искренних чувств моих добровольных помощниц. Так эта сцена и вошла потом в фильм. А когда вечером я пришла в избу, где жила во время съемок, то меня ждала новая неожиданность. Все шесть женщин, которых я запомнила на площадке, мирно сидели рядком на длинной лавке. Самая пожилая из них, заметив мое недоумение, пояснила: «Мы тоже схоронили в войну своих дитятков. Вот и пришли, чтобы с тобой наше общее горе разделить. Ты не переживай, мы всю ночь тут побудем, чтобы тебе страшно не было». Я не посмела их разуверить в том, что ничего похожего на сцену из фильма в моей жизни не происходило. Мне кажется, тот случай по-настоящему помог мне понять и характер Раи из другого фильма — «Белорусский вокзал».

— Вероятно, своеобразным подспорьем здесь была для вас и прекрасная песня «Горит и кружится планета...» Б. Окуджавы?

— С песней все было как раз не так просто. На первых порах она мне абсолютно не понравилась. Не устраивал ее маршеобразный ритм, жесткость музыкальных тонов, она никак «не ложилась» на мой отнюдь не зыкинский голос. Я даже предложила режиссеру А. Смирнову заменить ее на широкоизвестный «Синий платочек». Но он оказался непоколебимым. Пришлось разучивать. И вот однажды, когда в тонстудии мы делали фонограмму песни, я невольно глянула сквозь стекло, отделявшее меня и двух гитаристов от режиссера и звукооператора. И вижу: сзади них стоят Е. Леонов, А. Папанов, В. Сафонов, А. Глазырин. Стоят и кулаками, как дети, утирают слезы. Меня прямо кольнуло от этого, что-то стронулось в душе, у самой глаза стали на мокром месте. Ну и «пошла» у меня песня. Правда, на съемках по моей вине было испорчено семь дублей, но я не могла вот так просто выполнить наказ режиссера: исполнять без сантиментов, когда видела перед собой четырех плачущих мужчин. Помоему, после этой картины мне и стали сниться военные сны. То вижу, что бегу по окопу, то обоз с ранеными сопровождаю, то отстреливаюсь от фашистов...

— Значит, «военные» роли стали для вас главными?

— Да, тема войны пришла ко мне вроде бы случайно, но осталась со мной надолго, оказалось родной и близкой. В ней я черпаю для себя силы, творческую энергию. И я всегда с огромной охотой встречаюсь на творческих вечерах с ветеранами войны, с нынешними солдатами и офицерами. Думаю, что эти встречи во многом обогатили меня.

Война стала для меня точкой отсчета не только в творчестве но и в жизни. Мой сын, окончив Ленинградский институт театра, музыки и кинематографии, проработав некоторое время в Театре имени В. Ф. Комиссаржевской, был призван в армию. И надо такому случиться, что меня пригласили выступить перед новобранцами именно в нашем райвоенкомате. Шла я туда и думала: «Обязательно зайду к военкому и упрошу дать отсрочку сыну, пусть он попрочнее закрепится в театре». А когда вошла в зал, где сидели стриженные под «нулевку» парни, увидела их серьезные, сосредоточенные лица, тут же забыла про свое намерение. Не могла я перед ними, будущими защитниками Родины, пойти против своей совести, против святой памяти о своих экранных героинях военных лет.

Интервью вел Вяч. Петров

В. Баскаков

Массовость, народность

К методологии изучения современного кинопроцесса

Проблема народности искусства издавна находится в перекрестии различных идейно-эстетических дискуссий, причем прогрессивная общественная и эстетическая мысль неизменно (хотя, быть может, и не всегда до конца осознанно) поддерживала именно те моменты художественного развития, которые воплощали связь искусства с народом. В свое время В. Г. Белинский четко обозначил эту взаимосвязь, заявив: «Народность есть альфа и омега эстетики нашего времени» [1].

Но нельзя сказать, что особенно отчетливо обозначившийся в XIX веке интерес прогрессивной эстетической мысли к проблеме народности искусства привел к действительному уяснению всех глубинных, сущностных сторон этой проблемы. Более того, далеко не всегда этому интересу сопутствовала даже терминологическая ясность и четкость. В этой связи вспоминаются слова А. С. Пушкина: «С некоторых пор вошло у нас в обыкновение говорить о народности, требовать народности, жаловаться на отсутствие народности в произведениях литературы, но никто не думал определить, что разумеет он под словом народность» [2].

Только марксистско-ленинская эстетика впервые дала подлинно научное, историческое и диалектическое понимание народности искусства.

Классики марксизма-ленинизма, исходя из диалектического понимания этой проблемы, выступали против ее вульгарной трактовки, против подмены народности так называемой «простонародностью», против всего, что и в XIX веке было псевдонародностью и псевдоискусством. В своем критическом, разоблачительном разборе романа Эжена Сю «Парижские тайны» К. Маркс и Ф. Энгельс в «Святом семействе» высмеяли такого рода потуги выдавать ремесленнические поделки, продиктованные мелкобуржуазной, мещанской идеологией, за художественные произведения, проникнутые якобы народным духом.

Марксизм-ленинизм рассматривает народность искусства как многоаспектное, диалектически развивающееся политико-идеологическое, культурно-эстетическое явление. С одной стороны, искусство должно служить народу, жить его жизнью, его заботами, его интересами, с другой — трудящиеся имеют право, как говорил В. И. Ленин, на настоящее великое искусство. Речь идет, с одной стороны, о том, чтобы искусство оплодотворялось самой народной жизнью, насыщалось подлинными, животрепещущими, а не надуманными проблемами. Другая сторона — в том, что необходимы социальные условия и предпосылки, при которых трудящиеся массы имели бы реальные возможности для приобщения к высшим ценностям культуры и искусства, для развития на этой основе своего эстетического и нравственного потенциала.

Создание таких условий — одна из целей социалистической революции, на что не раз указывал В. И. Ленин, в частности, в своих работах о Льве Толстом. Великий Октябрь сделал решение этой задачи содержанием

[1] Белинский В. Г. Собр. соч. в 3-х т., т. 2. М., 1948, с. 118.

[2] Пушкин А. С. Полн. собр. соч., т. 7. М., 1958, с. 38.

повседневной практической работы Коммунистической партии. Ее многообразная деятельность по руководству и осуществлению культурной революции в нашей стране анализируется, теоретически обобщается общественными науками, которые опираются на незыблемый фундамент марксизма-ленинизма, на решения высших партийных форумов, на принципиально важные партийные документы, определяющие программу развития культуры, искусства и искусствознания.

Характеризуя долгосрочную программу развития социалистической культуры и подчеркивая незыблемость ее ленинских принципов, Л. И. Брежнев на встрече с избирателями Бауманского избирательного округа Москвы 14 июня 1974 года говорил: «Партия видит свою задачу в том, чтобы обеспечивать самые благоприятные условия для развития социалистической культуры и науки. Мы хотим, чтобы и впредь крепла связь творческой интеллигенции с жизнью народа, с рабочим классом и тружениками села. Мы хотим, чтобы в демократической, взыскательной, товарищеской атмосфере приумножались духовные ценности, столь необходимые народу, строящему коммунизм» [3].

В этом высказывании определены исходные условия, формирующие советское искусство как искусство народное. В Отчетном докладе ЦК КПСС XXV съезду партии, который глубоко и обстоятельно рассмотрел вопросы культурного и художественного развития социалистического общества в ряду важнейших аспектов коммунистического строительства, отмечалось, что в лучших произведениях театра, кино, литературы «все чаще, а главное — глубже, находит отклик то основное, существенное, чем живет страна, что стало частью личных судеб советских людей» [4].

Познакомимся подробнее с некоторыми аспектами проблемы народности искусства.

Проблема народности искусства — одна из тех кардинальных проблем, которые находятся на стыке эстетики, искусствознания и политики и значение которых неуклонно повышается в процессе мирового культурно-исторического развития. В первую очередь важно обратить внимание на объективную закономерность постоянного повышения роли народных масс во всеобщем историческом и, в частности, культурно-духовном развитии человеческой цивилизации. Современность приносит все новые подтверждения правоты ленинского анализа: «По мере расширения и углубления исторического творчества людей должен возрастать и размер той массы населения, которая является сознательным историческим деятелем» [5]. Позже, учитывая это положение, великий вождь Октября скажет: искусство принадлежит народу, и определит кино как важнейшее из всех искусств.

Феномен народности искусства носит комплексный характер, он выступает как средоточие множества первостепенных проблем эстетики и искусствознания. Категория народности носит универсальный характер, ибо она отражает существеннейшие отличительные особенности лучших произведений искусства. Иначе говоря, обусловленность искусства законами и потребностями социальной жизни, связь искусства с жизнью народа, его чаяниями, интересами и свершениями — эти неотъемлемые от понятия народности искусства параметры обязательно проявляются на всех этапах всемирного культурно-исторического развития.

Проблема народности искусства в общетеоретическом плане включает в себя несколько измерений. Важнейший из них прямо связан с вопросом о диалектической природе соотношения индивида и общества, индивидуального и коллективного начал — в данном случае в сфере художественного творчества.

Большое значение имеет также и социально-гносеологический аспект проблемы народности искусства, то есть вопрос о том, насколько и в какой степени точно, глубоко и адекватно искусство отражает жизнь народа, его проблемы, его интересы, наконец, его национальный культурно-исторический облик. И, конечно же, проблема народности может быть рассмотрена также в аспекте обратной связи между искусством и народом: в какой мере искусство, его лучшие

---

[3] Брежнев Л. И. Ленинским курсом, т. 5. М., 1976, с. 76.

[4] Брежнев Л. И. Ленинским курсом, т. 5, с. 539.

[5] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 2, с. 539—540.

достижения практически доступны и принадлежат народу?

Разрабатывая вопросы народности искусства, советская эстетика исходит из того, что они составляют одну из важнейших осей противоборства коммунистической и буржуазной идеологий в современном мире. Учитывая, что кино является наиболее массовым по самой своей природе искусством, разработка проблемы народности для кинематографа имеет особо важное теоретическое и методологическое значение.

Народность искусства всегда связана с реалистическим постижением действительности. Именно реалистический метод позволяет проникнуть в социальную сущность явлений, вскрыть внутренние причины и механизмы действительности. И именно реалистический метод позволяет донести художественную правду до сердца народа. Органическая взаимообусловленность народности и реализма сказывается также и в вопросе о национальных формах проявления народности искусства. Подлинно реалистическое и народное искусство всегда проникнуто национальным духом, оно национально по форме, по колориту, но оно национально и в своем содержании в силу наследования лучших традиций народной культуры. Здесь важно подчеркнуть, что проблема сохранения и развития национальных художественных традиций неотделима от проблемы социального освобождения, от проблемы социалистического переворота в обществе и культуре. «Интерес (не по-холопски понятой) национальной гордости великороссов совпадает с *социалистическим* интересом великорусских (и всех иных) пролетариев»[6], — подчеркивал В. И. Ленин. Таким образом, высшая форма народности советского искусства — это коммунистическая партийность художника и его произведений. Отсюда закономерно следует, что в условиях капиталистических отношений (как и антагонистических общественных отношений в целом) народность искусства не может найти диалектически глубоких и широких форм реализации.

Закономерный в условиях антагонистической формации отрыв искусства («высокого искусства») от широких масс приобретает остроту в XIX—XX веках. Именно в этот период набирает силу непосредственно связанная с данным процессом тенденция сознательного социального манипулирования массами, их чувствами и сознанием при помощи специально фабрикуемых массовых художнических суррогатов, отделенных от лучших завоеваний культуры и искусства. Уже с середины XIX века набирает темпы распространение газетных «романов-приложений», этаких усредненных произведений, культивирующих весьма невысокий уровень художественного вкуса широкой публики, не имеющей доступа к подлинной культуре и искусству. В XX веке то, что в предшествующем столетии наметилось в качестве определенной тенденции, превратилось в серьезнейшую проблему и — можно сказать — в опасность как эстетического, так и социального характера.

«Роман-приложение заменяет (и развивает в то же самое время) фантазию человека из народа, это сон с открытыми глазами»[7], — писал А. Грамши. И не только, конечно, «роман-приложение», «сон с открытыми глазами» — прямая социальная функция псевдонародного «массового» искусства, штампуемого на художнических «конвейерах» специально приставленными к ним «культуртрегерами». «Речь идет об искусстве, спекулирующем на симпатиях и вкусах (в том числе, а зачастую и преимущественно отсталых) так называемого «массового потребителя» с целью пропагандирования и утверждения буржуазной идеологии, морали, психологии, — отмечает Ю. Барабаш. — Реализм подменяется здесь натурализмом, откровенной иллюстративностью, доходчивость и демократизм формы — примитивом, героика — буржуазной хваткой, которая маскируется под народную сметку и духовное здоровье»[8]. Опасность, заложенная в этом процессе, особенно набравшем силу в нашем столетии, обусловлена в первую очередь социальными аспектами влияния искусства на аудиторию.

---

[6] Ленин В. И. О литературе и искусстве. М., 1979, с. 114. В этой же связи нужно помнить и резкую критику Ф. Энгельсом «космополитического либерализма» и его искусства (см.: Маркс К., Энгельс Ф. Об искусстве, т. 2, М., 1976, с. 469).

[7] Грамши А. Избранные произведения, т. 3, М., 1959, с. 524.

[8] Барабаш Ю. О народности. М., 1970, с. 8.

Хорошо известно, что подлинное искусство не только отражает мир человека, мир народа, но и активно преобразует, творчески создает его. Социальная активность искусства в значительной степени воплощается в формах идейного и эстетического воздействия на народные массы. Отсюда — ключевое значение вопроса о том, в чем искусство видит свои цели и задачи, как оно определяет свое место в системе отношений с читателями, зрителями, слушателями, на кого, на какую аудиторию оно ориентируется — на узкий круг ценителей или на широкие народные слои. Острота постановки этого вопроса объясняется тем, что он выходит далеко за рамки чисто искусствоведческой проблемы и включает в себя важнейшие политические, социальные измерения.

В обществе, расколотом на враждующие классы, духовная культура и искусство не могут быть единым монолитом. «В *каждой* национальной культуре, — указывал В. И Ленин, — есть, хотя бы не развитые, *элементы* демократической и социалистической культуры, ибо в *каждой* нации есть трудящаяся и эксплуатируемая масса, условия жизни которой неизбежно порождают идеологию демократическую и социалистическую. Но в *каждой* нации есть также культура буржуазная (а в большинстве еще черносотенная и клерикальная) — притом не в виде только «элементов», а в виде *господствующей* культуры» [9]. Именно это положение, подтверждаемое всем ходом мирового развития, является ключевым для понимания проблемы народности искусства и социальных функций искусства, ибо именно демократическая культура несет в себе подлинно народное содержание, а по своей социальной функции служит интересам народа.

Мне уже приходилось писать о том, что даже буржуазные идеологи и теоретики уже не в состоянии отрицать то обстоятельство, что духовная культура и искусство Запада до самых своих корней пронизаны глубокими противоречиями, переплетены во внутренне напряженный клубок борющихся друг с другом тенденций и направлений. Однако для объяснений этой эмпирически констатируемой (и просто бьющей в глаза) реальности они выдвигают искаженные, приспособленные к собственным классовым интересам теории. Теория «элитарной» и «массовой» культуры и искусства как раз и является одним из таких превратных объяснений. Здесь, таким образом, следует учитывать два момента: во-первых, социальный аспект — вполне определенный классовый заказ, и, во-вторых, гносеологический аспект — искаженное восприятие реальных тенденций развития культурно-художественого процесса в условиях антагонистической формации.

Углубляющийся кризис современного капитализма составляет особую питательную почву для этой ложной идеи, противопоставления «элитарного» искусства, доступного лишь горстке избранных ценителей и несущего в себе традиции мировой культуры, и его антипода — «массового» искусства, предназначенного для развлечения плебса и поэтому якобы являющегося народным. Несть числа такого рода теориям и их разновидностям на Западе.

Обращает на себя внимание методологически некорректное использование самого термина «массовая» культура и искусство во многих буржуазных искусствоведческих и культурологических теориях. При этом в одних случаях утверждается, что общий процесс демократизации западного общества привел к образованию соответствующего этому «демократизму» «массового» искусства и культуры. В других случаях появление «массового» искусства объясняется тем, что культурного «ширпотреба» желают-де сами массы, сам народ. В третьих случаях появление «массовой» культуры выводится из закономерностей технического и научного прогресса: с этой точки зрения, сама природа средств массовых коммуникаций исключает возможность продуцирования и трансляции произведений «высокой культуры» и требует их замены «массовыми» субститутами, суррогатами.

В современной западной социологии появилась огромная литература, посвященная проблемам «массовой культуры» и «массового искусства». Эта литература зачастую оперирует примерами из кино и телевидения и при пестром многообразии точек зрения чаще всего опирает-

[9] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 24, с. 120—121.

ся на концепции Ортега-и-Гассета и его последователей, а также на труды философов «франкфуртской школы», прежде всего Теодора Адорно. В своих работах Адорно, как известно, критически относился к феномену «массовой культуры», полагая, что она есть продукт разложения гуманистической культуры прошлого. Он считал, что «массовая культура» является видом отчужденного духовного производства, которое характеризуется стереотипностью, повторяемостью приемов, некритическим, потребительским отношением к действительности, предусматривает «согласие масс с аппаратом господства». «Массовая культура», по мысли Адорно, — это антипод классической культуры, выражающий ее фатальный распад и саморазрушение. Единственный выход, да и то, по мнению теоретиков «франкфуртской школы», в достаточной степени паллиативный, — в развитии «элитарного», эзотерического компонента культуры и искусства, недоступного массовому буржуазному сознанию.

Позицию, внешне противоположную теориям «элитарного» — «массового» искусства, занимает известный канадский социолог Маршалл Маклюэн. Он утверждает, что мы живем в «электронной Галактике», которая сменила эпоху Гутенберга, эпоху книгопечатания и связанную с книгой культуру. Следует отметить, что Маклюэн зорко проследил и зафиксировал все усиливающееся влияние средств массовой информации на общество, но при этом канадский социолог пришел к парадоксальному выводу, что «массовая культура» есть высшее завоевание современного «технического века», единственная подлинная художественная реальность и даже революция в области общественного сознания. И хотя в последних своих работах Маклюэн стал говорить о «тоталитаризме средств массовой информации» с известной долей сожаления, он все же рассматривает «культуру потребления» как неизбежную реальность, полностью изменившую и преобразовавшую общество.

Ошибочность коренных постулатов Маклюэна и близких его взглядам буржуазных и ревизионистских теоретиков обусловлена тенденциозностью взгляда на культурную практику. По существу — это вывернутая наизнанку теория «элитарной» — «массовой» культуры. И та и другая теории снимают понятие народности.

Для теоретика, стоящего на позициях марксизма, неприемлема сама постановка вопроса — либо искусство элитарное, которое и есть подлинное искусство, либо искусство «массовое», то есть «неискусство».

Марксистско-ленинская эстетика рассматривает искусство буржуазного общества конкретно-исторически, с четких, ясных и открыто классовых позиций, выявляя в сложнейшем конгломерате противоречивых, неоднозначных явлений их принципиальные идеологические и эстетические характеристики. Надежным компасом при этом служит современная марксистско-ленинская концепция народности искусства.

Конкретный искусствоведческий анализ явлений экранного искусства показывает, что сама по себе массовость — отнюдь не свидетельство реакционности или прогрессивности того или иного произведения. Леворадикальные эстетики, развернувшие критику «массовой культуры» и подчеркивающие ее буржуазный характер, тем не менее также, по существу, не ушли от идеалистической платформы: «элитарная культура» — «массовая культура».

Здесь необходимо сделать важное уточнение. В капиталистических странах уже в конце прошлого столетия действительно произошла определенная поляризация искусства и культуры. Можно назвать немало произведений, которые прямо и открыто ориентировались на узкий круг ценителей, на интеллектуальную элиту. Правда, весьма нередко эти произведения искусства, особенно если они создавались крупными художниками, хотя по внешним признакам и принадлежали к числу элитарных, получали широкое распространение. Нередко они несли в себе гуманистические ценности.

Однако все же по большей части для произведений, так называемой «высокой» элитарной культуры искусства на Западе характерно было другое — нарочитая эзотеричность, усложненность формы, некий авангардистский «артистократизм» содержания, совершенно чуждый пониманию народа. Известный американский публицист консервативной ориентации Норман

Подгорец пишет по этому поводу: «Авангард был движением, которое стремилось к созданию нового языка, новой лексики, нового синтаксиса, новых ритмов, считая это путем к преодолению того, что расценивалось как сухость и устарелость старых форм. Произведения, рожденные из этого импульса и порвавшие с традицией реализма, обязательно были усложненными, трудно доступными для простого читателя, или зрителя, или слушателя, а часто и для специалиста, и эта трудность, эта усложненность вызвала немедленный конфликт авангардистского искусства с обществом» [10].

Таким образом, «элитарная» (в другой терминологии — «высокая») культура отождествляется с модернистско-авангардистской практикой, полностью порывающей с традицией и отвергающей принципы реалистического искусства XIX века. Усложненность декадентского искусства, его сознательная нацеленность лишь на узкий круг «посвященных» — все это с трудом воспринималось массовым читателем, зрителем, слушателем. Отсюда многие буржуазные авторы и делают вывод, что массам, народу подходит совсем иное искусство (если, конечно, его можно назвать искусством) — им подходит «кич», серый, усредненный, вульгаризированный образчик «массовой» культуры «для народа». Такова наиболее типичная концепция буржуазного искусствоведения первой половины XX века, стоящего на «элитарных» позициях. Эти взгляды предельно четко были сформулированы в «Бунте масс» Ортега-и-Гассета и в до сих пор считающемся классическим эссе критика Клемента Гринберга «Авангард и кич», опубликованном в журнале «Партизан ревю» еще в 1939 году.

Я уже писал о том, что эта схема и упрощает, и искажает реальное положение дел, охватывает лишь некоторые, чисто внешние, формальные приметы духовной и художественной ситуации на Западе. Прежде всего, и авангард, и «кич» (если воспользоваться этим понятием Гринберга) никогда не были едины внутри себя. И в авангардизме, и в «массовой» культуре всегда шла борьба, происходило подчас острое столкновение различных тенденций, течений, направлений, противодействующих сил. Как замечает американский критик Хилтон Креймер, «под сияющими пиками высокой культуры располагается обширнейшая культурная область, в которой много уровней, много достижений, много противоборствующих ценностей» [11]. Но, кроме того, данное противопоставление авангардизма (как «элитарной», «высокой» культуры) и «кича» (как «массовой», «низкой» культуры) в настоящее время совершенно не отражает реальной ситуации, сложившейся в культурно-художественной жизни Запада. Речь идет прежде всего о характернейшем процессе взаимопроникновения, «диффузии», стирания границ между «элитарным» и «массовым» искусством — процессе сложном, противоречивом и разноплановом [12].

В настоящее время указанная тенденция со всей определенностью вылилась в процесс институциализации авангардизма в системе буржуазной культуры и искусства, его респектабилизации. По словам того же Креймера, сегодня авангардизм стал уже академизмом [13]. В частности, буржуазная «массовая» культура смогла в значительной степени интегрировать «высокую» («элитарную») культуру, после чего становится все более и более проблематичным говорить об их более или менее четком противопоставлении. Многие западные авторы, однако, дают этому обстоятельству превратное толкование.

Они утверждают, что «элитарный» модернизм одержал верх над традиционной буржуазной культурой, которая ассимилировала его основные идеи и мотивы и стала в силу этого модернистской, а потому якобы... антибуржуазной. «Нет более авангарда, потому что нет более никого в культуре, кто был бы на стороне порядка и традиции... — сокрушается Д. Белл в своей статье «По ту сторону модернизма, по ту сторону Я». — Традиционная буржуазная организация — ее рационализм и уравновешенность — почти не имеет сторонников в высокой

[10] «Culture and the Present-Moment». A Round-Table Discussion, «Commentary», Dec 1974, p. 31.

[11] «Culture and the Present-Moment». A Round Table Discussion, «Commentary», Dec. 1974, p. 33.

[12] Свою точку зрения на явление диффузии автор обобщает в книге «Противоречивый экран». М., 1980.

[13] H. Kramer. The Age of the Avant-Garde —«Commentary», October, 1972

культуре; не имеет она также и соответствующей системы культурных значений или стилистических форм с какой бы то ни было интеллектуальной или культурной респектабельностью. Что мы имеем сегодня, так это радикальный разрыв между культурой и общественной структурой, а именно такие разрывы мостили путь к эрозии авторитетов, если не к социальным революциям» [14].

В этих рассуждениях (а приведенная выше точка зрения является в настоящее время весьма распространенной в буржуазном искусствоведении и теории культуры) в причудливом сплетении соседствуют правда и вымысел, трезвая констатация фактов и их ложная интерпретация в угоду вполне определенному классовому интересу. В первую очередь это касается антибуржуазности декаданса и авангардизма, вообще «элитарной» культуры. Известно, что в авангардистском течении были (а в какой-то степени и остались) художники, непримиримо относящиеся к буржуазной культуре, буржуазному миропорядку. Но несомненно, что они не только не смогли предложить сколько-нибудь реальной позитивной альтернативы отвергаемому ими миру, но чаще всего примирялись с ним, становились его, если можно так выразиться, ритуализированным «альтер эго». По сути дела, это и имеется в виду, когда говорят об институциализации авангардизма в современной буржуазной культуре.

Тот факт, что первоначально модернизм шокировал обывательские вкусы, нисколько не говорит о том, что причиной здесь была его антибуржуазность. Последующие события убедительно вскрыли именно глубоко буржуазный характер этого течения, что заставляет вспомнить образное высказывание известного австралийского экономиста Иозефа Шумпетера о том, что между буржуазией и авангардом существует нечто вроде тайного сговора. Кроме того, бросается в глаза то обстоятельство, что, согласно этим взглядам, антибуржуазность фактически отождествляется с антинародностью. В самом деле, утверждается, что авангардизм не был понятен «среднему человеку», был чужд «народным интересам», и только поэтому-то он, дескать, и оказался в оппозиции буржуазному сословию.

Такая подстановка понятий лишена всяких оснований. Ведь народность искусства неизбежно приходит в коренное противоречие именно с буржуазностью, с буржуазным обществом, буржуазным образом жизни и мысли. Если антибуржуазность в отдельных случаях может быть и не проникнутой обязательно духом народности, то народность в современных условиях всегда антибуржуазна.

Характерно также, что истоки радикального политического потенциала, приписываемого «элитарному» авангардистскому искусству, большинство западных авторов усматривает в отказе от принципов реалистического отражения действительности, как якобы конформистских и буржуазных.

Но и представители другого направления в буржуазной эстетике, не связанные с идеями политического радикализма, придерживаются, по существу, тех же взглядов.

Выдвижение некоей антиреалистической платформы в качестве главного орудия борьбы с буржуазным «массовым» искусством — услуга этому искусству. Леворадикальная критика утверждает, в частности, будто метод реализма в кино приводит лишь к созданию иллюзии реальности и тем самым способствует утверждению буржуазной идеологии на экране. Можно ли считать все это действительными альтернативами буржуазному обществу и его культуре? Разумеется, нет. Это лишь внешний эпатаж, совсем не опасный для того мира, который собираются разрушить именно таким способом.

В. И. Ленин указывал, что анархистские, революционистские и псевдореволюционные теории имеют «свойство быстро превращаться в покорность, апатию, фантастику, даже в «бешеное» увлечение тем или иным буржуазным «модным» течением» [15]. Буржуазная и леворадикальная практика и теория кино последнего периода со всей убедительностью подтверждает этот вывод.

---

[14] D. Bell. Beyond Modernism, Beyond Self. In «Art, Politics and Will». Ed. by Q. Anederson, S. Denadio, S. Marcus. NG, p. 251.

[15] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 41, с. 14.

В оценке сложных процессов зарубежного кино, в решении дилеммы («элитарная» — «массовая» культура) — верный компас исследователю дает ленинская теория двух культур, которая помогает определить истинную ценность явлений искусства. Только с учетом методологических принципов этой теории можно разобраться в особенностях культуры, рассчитанной на массовую аудиторию в капиталистических странах. Критерий народности и здесь играет важнейшую теоретико-методологическую роль. В приветствии участникам встречи писателей стран Азии и Африки в Ташкенте (1978 год) Л. И. Брежнев подчеркивает: «Правдиво отображая жизнь народа, передовые художники активно содействуют национальному и социальному прогрессу своих стран, расширению обмена художественными ценностями и росту взаимопонимания в мире» [16].

Лишь органичное соединение философско-эстетического, искусствоведческого и конкретно-социального подходов к изучению явлений художественной культуры дает возможность продвинуться в разработке ее важнейшего принципа — народности. В исследовании этой категории и связанных с ней вопросов о массовости и доступности искусства еще многое предстоит сделать.

В киноведческой литературе довольно распространена концепция, согласно которой в современном кинематографе существуют и противостоят друг другу лишь два основных и обособленных потока. Один из них представлен типично буржуазным коммерческим кино; второй — некоммерческим и будто бы уже в силу этого прогрессивным (правда, с некоторыми отклонениями «вправо» или «влево»). Такое разграничение кинематографических явлений верно лишь в том смысле, что кино в капиталистических странах является предметом купли-продажи, крупным бизнесом, и те, кто оплачивает создание фильмов, стремятся использовать их действенную силу в своих классовых целях. Поэтому остается только сожалеть по поводу того, что отголоски такой методологии проникают подчас и в нашу искусствоведческую науку.

Проблема народности искусства, его предназначенности, его служения трудящимся массам имеет сегодня еще один немаловажный аспект, которому в критической литературе не было уделено достаточно внимания. Речь идет о существенных последствиях тенденции к взаимопроникновению «элитарных» и «массовых» течений в искусстве и культуре Запада для эстетического восприятия. Эти последствия обусловлены отмеченной выше массовизацией прежде «элитарного», «высокого» искусства. Американский критик и публицист Рональд Берман пишет в этой связи в своей статье «Искусство против искусства» о том, что прежний авангардизм превратился сегодня в «облагороженную форму массового развлечения». «Модернистское искусство, — продолжает Берман, — издавна отличалось энергичными попытками художников нанести оскорбление буржуазному воображению. Однако, по крайней мере в 1970-х годах, искусство (на Западе. — *В. Б.*) функционирует так, как если бы оно было чем угодно, только не кульминацией модернистского движения. Это радикальный продукт, который потребляет совершенно нерадикальный класс... 1960-е годы радикализировали искусство и его язык, но 1970-е вновь вернули его среднему классу» [17].

В плане рассматриваемого нами вопроса этот процесс привел к образованию и массовому распространению привычки именно к модернистской стилистике, ставшей компонентом «массовой культуры». Это нагляднее всего можно проследить на материале кинематографии. В начале текущего столетия зритель, слушатель, читатель, воспитанный на традициях реалистического искусства XIX века, был вынужден преодолевать в себе вполне естественное сопротивление при столкновении с произведениями «элитарного» искусства. Они были ему непонятны, и он был вынужден перестраивать свое эстетическое восприятие. Сегодня же, когда внешние приметы того же самого «элитарного» искусства ассимилированы «массовой» культурой, когда реклама, средства массовой коммуникации изначально внушают человеку вполне определен-

[16] Брежнев Л. И. Ленинским курсом, т. 7, с. 486.

[17] R. Berman Art. Vs. the Arts.—«Commentary», Nov. 1979, p. 49.

ные образцы и примеры, возникает иная проблема. Для человека, воспитанного на «массовидных» образцах элитарно-модернистского искусства, сложной задачей становится как раз восприятие традиционных, прежде всего — реалистических художественных форм. Для этого, как прежде при столкновении с модернизмом, сегодня требуется определенная сосредоточенность и умственное, духовно-эстетическое усилие. Реалистические формы часто кажутся слишком «простыми», «скучными», они не шокируют, не возбуждают, не волнуют. А вот это уже серьезная искусствоведческая и социокультурная проблема, решать которую призвано прогрессивное реалистическое искусство,— ведь именно реализм обеспечивает подлинно глубокое осмысление действительности и доступ искусства к народному восприятию.

С особой силой и яркостью это воплотилось в советском киноискусстве и стало его отличительной особенностью от первых его дней и до современности. Всеволод Пудовкин писал: «Советское кино родилось как массовое искусство. С первых шагов развития оно отличалось непосредственной связью с народом... До советских фильмов народ не находил своего отражения на экране. К народу, к широким массам трудящихся дореволюционные мастера киноискусства относились как к черни. Народ показывался в кино как безликая масса, серая, невыразительная толпа, не имеющая своего духовного облика. Советские фильмы, отразившие романтику революционных событий, впервые показали действенную, революционную массу. Народ вошел в фильм как главный художественный образ» [18].

В «Броненосце «Потемкин» Сергея Эйзенштейна подлинным героем стал образ революционного народа. «Мать» Всеволода Пудовкина раскрыла проблему героя на уровне типического индивидуализированного образа, неразрывными узами соединенного с народной жизнью. Советское киноискусство принесло и творчески развило традиции, заложенные этими прекрасными образцами подлинной народности. Эпическая традиция советского кинематографа создала коллективный образ народа. Одновременно советские мастера кино создали индивидуализированный образ положительного героя, воплощающего в себе лучшие черты народного характера. Синтезом этих направлений назвал «Чапаева» — великий фильм 30-х годов — Сергей Эйзенштейн. Народность искусства может и должна быть одним из важнейших критериев оценки явлений кинематографа, в том числе — западного. Лучшие произведения западного кино — вспомним фильмы Чарли Чаплина, произведения критического реализма США 1930-х годов, итальянский неореализм, наиболее значительные работы современного европейского и американского кино — это проявления не «элитарного», а массового в лучшем смысле слова, демократического искусства, развивающегося в русле реализма. «...Кино — искусство демократическое, искусство масс, и через него можно было скорее донести до народа правду, призыв к национальному возрождению» [19], — писал итальянский сценарист Серджио Амиден.

В то же время многие фильмы — прежде всего американские или создаваемые в Европе по голливудским стандартам — внешне часто построены с претензией на реалистичность и ориентацию на самую широкую зрительскую аудиторию. Но это не подлинный реализм, проникающий в глубинные механизмы и закономерности действительности, а внешнее правдоподобие, и функция его заключается не в критическом анализе, а в мифологизации действительности.

Советский кинематограф, обращаясь к миллионам зрителей, нес и несет подлинную культуру в массы. Ленинская характеристика значения кино в строительстве нового общества дала направление всему кинопроцессу в нашей стране и в странах социалистического содружества Социалистическое киноискусство формировалось и крепло как искусство подлинно народное, новаторское, окрыленное передовыми идеями, лучшие его произведения активно служили и служат воспитанию народа в духе высоких человеческих идеалов. Этапы истории нашего кинематографа неразрывно связаны с великими революционными преобразованиями. Фильмы

[18] Пудовкин В. Собр. соч. в 3-х т., т. 2, М., 1975, с. 370—371.

[19] Амидеи С. Элитарное кино — нонсенс. — «Искусство кино», 1976, № 1, с. 120.

Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, братьев Васильевых, ленты 30-х годов, военных и послевоенных лет, картины последнего периода, созданные в СССР и других социалистических странах, обращаясь к миллионным массам, запечатлели рождение, развитие и укрепление нового мира, формирование нового человека. «Массовость киноискусства, универсальность его воздействия на духовный и эмоциональный мир человека делают кино влиятельной силой общественного развития»[20], — подчеркнул Л. И. Брежнев в приветствии участникам и гостям Всесоюзного кинофестиваля в городе Кишиневе.

Кинематограф — это не только фильмы, это и многомиллионная общенародная зрительская аудитория, которая не остается неизменной ни в количественном, ни в качественном отношении. Ее детальное и всестороннее исследование должно входить важнейшей составной частью в анализ кинопроцесса. Проблемы народности киноискусства не могут решаться вне изучения киноаудитории.

Не случайно с первых лет Советской власти строительство советского кинематографа мыслилось как решение *двуединой задачи*: создание нового, социалистического киноискусства и нового зрителя. Успехи великого революционного киноискусства общеизвестны. Менее изучена другая сторона кинодела. Но в последние годы здесь есть крупные достижения.

Изучение запросов массового советского зрителя показывает, что не эскапизм, не стремление убежать от тягот действительности, не потребность в бездумном развлечении определяют отношение нашей аудитории к кинематографу. Многолетняя практика показала, что с помощью фильма советский зритель сознательно стремится глубже вникнуть в сложные явления жизни, найти ответ на волнующие его вопросы, получить эстетическое наслаждение. С полным правом можно говорить о том, что *наряду* с феноменом советского кино в нашей стране сформировался феномен советского зрителя.

Социологические исследования, проведенные за последние годы, показывают стойкий интерес к фильмам о современности, рассматривающим серьезные социальные и нравственные проблемы, и к фильмам о Великой Отечественной войне. В этом — одна из традиций нашего кинематографа, который сформировал зрительскую аудиторию — серьезную, умную, взыскательную. (Разумеется, при этом не следует умалять роль приключенческой ленты, комедии или музыкального фильма.) Наш кинематограф сформировал зрительскую аудиторию и сумел на протяжении десятилетий вести ее за собой. Важно не утратить этой завоеванной позиции.

Стоит отметить еще один немаловажный факт. Буржуазное киноведение, часто замалчивая опыт социалистического кино, все же не может отрицать его огромной эстетической ценности. Оно старается по-своему интерпретировать великое наследие классиков советского кино, доказать, что оно по своей сути элитарно. Эти взгляды в корне противоречат действительности. Стоит напомнить высказывание Эйзенштейна: «Наш народ и наше время диктуют нам то, что мы снимаем. Народ и время определяют то, как мы смотрим на явления». Утверждая право художника на творческий эксперимент, Эйзенштейн никогда не забывает о зрителе, о его связи с художником, об их взаимной ответственности.

Творцы революционного искусства, новаторского по форме и содержанию, помня ленинскую концепцию культурной революции, его учение о движении искусства к народу и народа к искусству, дорожили вниманием и поддержкой миллионов зрителей. Они всегда чувствовали свою связь с народом и стремились служить народу. Эта традиция — движущая сила искусства социалистического реализма.

Массовость и народность социалистического киноискусства на всех этапах его развития были той качественной особенностью, которая позволила лучшим произведениям экрана формировать сознание целых поколений. Сказанное еще раз подтверждает необходимость дальнейшей глубокой теоретической разработки проблемы народности искусства, равно как и проблемы его восприятия, его влияния на массы. Это имеет принципиальное значение и для теории социалистического искусства, и для практики кино, и для воспитания художников

---

[20] Брежнев Л. И. Ленинским курсом, т. 5, с. 283.

Сергей Шакуров

Не нужно бояться риска

Беседу ведет Олег Ковалов

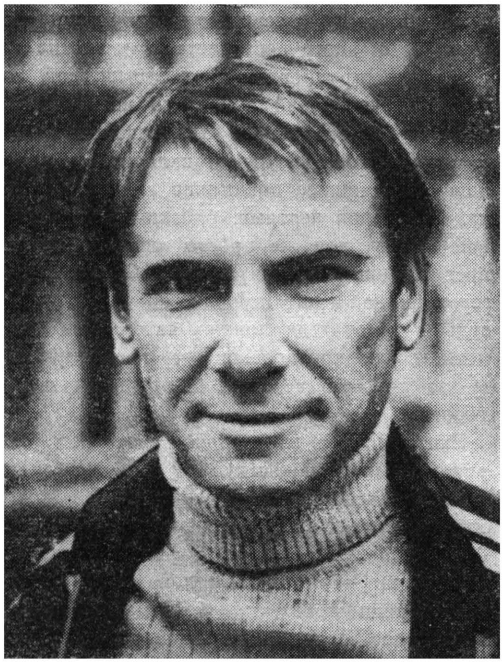
Проблема героя — центральная проблема искусства, его теории и практики. Литературный, экранный ли герой — это точка пересечения множества силовых линий, по которым функционирует искусство. Это и типологический срез социально-нравственного опыта народа. Именно на герое замыкаются все уровни художественного произведения — от конкретно-бытового, социологического до философского и эстетического. Публикуя материалы, посвященные проблеме героя (1980, № 9 — «Острова в океане» Ю. Севенарда и М. Саенко; № 10 — «Художник — герой — зритель» В. Денисенко; № 11 — «Герои остаются с нами» В. Антоновой; «Формирование героя и формула профессии» А. Баталова; подборка «Путь к современнику»), мы стремились спроецировать их на основные направления кинопроцесса в период между XXV и XXVI партийными съездами. Мы ставили своей задачей проанализировать достижения и слабости киноискусства последнего пятилетия, его видимое и подспудное движение сквозь призму экранных героев.

Сергей Шакуров, артист Московского драматического театра имени К. С. Станиславского,— сегодня известный киноактер. Недавно ему присуждена Государственная премия СССР за создание образа Степана Сечкина в фильме «Вкус хлеба». Эта роль, о которой много писалось в «ИК», заново открыла для нас хорошо знакомого по многим талантливым работам актера, показав социальный масштаб его дарования, его гражданскую крупность.

До «Вкуса хлеба» С. Шакуров прошел довольно долгий путь в кино, путь нетрадиционный — без иллюзий, подчас обманно даруемых дебютом. Он начал сниматься в конце 60-х годов, но активно — лишь с 1974 года: первая большая роль красного командира Забелина в фильме «Свой среди чужих, чужой среди своих». Почти параллельно — пионервожатый Сергей в «Ста днях после детства». Затем киноролн пошли густо, одна за другой. И не было осечек. Ко времени своего большого дебюта в кинематографе актер так много накопил и с такой щедростью отдавал накопленное экрану, что в короткий срок имя Шакурова укоренилось в сознании, как примета современного кино. Что же нового принес на экран этот актер? Невозможно ответить на этот вопрос какой-то сжатой формулировкой. Ответ требует неспешного размышления. К примеру, динамичность Сергея Шакурова, легкость его переходов из одного состояния в другое, от характера к характеру удивительны. Но мало ли у нас динамичных актеров, предпочитающих полярные роли? Тут все дело в содержательной стороне этих характеристик, тут качественно новая динамичность. В его ролях традиция органично сплетена с новизной — с современным актерским стилем, с современным взглядом на мир. Вот почему его герои, даже созданные на исхоженном историческом материале, воспринимаются как герои новые. В знакомом, привычном он видит незнакомое и непривычное.

Обо всем этом и многом другом мы подробно беседуем с Сергеем Каюмовичем Шакуровым.

Сергей Шакуров. Я вообще противник ак-



Сергей Шакуров

терского амплуа — мне кажется, что выражение «моя тема в искусстве», вырвавшееся у кого-то искренне, постепенно стало отдавать «премьерством», стало скрывать отсутствие вкуса к эксперименту, поиску новых форм и красок.

По сути, когда актер говорит: «Это мое, а это — не мое», он ограничивает свои возможности, о которых, может быть, и не подозревает. По-видимому, часто актера заставляет браться только за то, что он считает «своим», просто страх, элементарная боязнь неудачи.

Я же считаю — не нужно бояться идти на риск.

Рискуя, меняя темы и технику, мы, актеры, открываем себя, свой мир, свои возможности,— а именно это и необходимо для нашей профессии. Ведь только так и можно утолить свой творческий голод на тот или иной материал.

За роль можно взяться не потому только, что герой внутренне близок тебе, а и потому, что берет в плен сам жизненный пласт, поднимаемый драматургией. Воздействие такого материала порой сходно с воздействием хорошей поэзии, которая целиком захватывает тебя и поначалу трудно определить, отчего это происходит. Работая над ролью, я всегда иду от драматургии, от написанного. Подчас, прочитав текст роли, даже восклицаешь мысленно: господи, да как же это можно сыграть? Но надо пробовать. В искусстве легче идти, а не стоять на месте.

Олег Ковалов. Стремитесь ли вы адекватно воплотить написанное драматургом или же предпочитаете воспользоваться написанным для того, чтобы построить роль из собственных жизненных наблюдений? Иными словами: идя к воплощению образа, отталкиваетесь ли вы от какого-то конкретного впечатления — скажем, от запомнившегося по характерной детали случайно встреченного человека, детали, которая может стать основой для внешнего рисунка роли?

С. Ш. Я отталкиваюсь прежде всего от текста: он для меня — источник творческого движения, вхождения в роль. Конечно, было бы удобнее встретить человека, который был бы как две капли воды похож на твоего героя, и «срисовать» его. Но, увы, где можно встретить Гамлета или Сирано де Бержерака? Лично мне такие «подарки» не попадались, откровенно говоря, я их и не искал. Правда, когда я работал над ролью Степана Сечкина, директора целинного совхоза из фильма А. Сахарова «Вкус хлеба», в Казахстане мне встретился один товарищ, и деталями биографии, и даже внешне очень похожий на моего героя. Но это было уже к концу съемочного периода...

О. К. Так, значит, у образа Сечкина не было конкретного прототипа?

С. Ш. Непросто ответить на этот вопрос. Я — типично городской человек, никогда не покидавший Москву больше, чем на три месяца, и не считаю себя таким уж большим знатоком сельскохозяйственных проблем. Поэтому опыт личных встреч и тесных контактов с людьми, подобными Сечкину, не мог лечь в

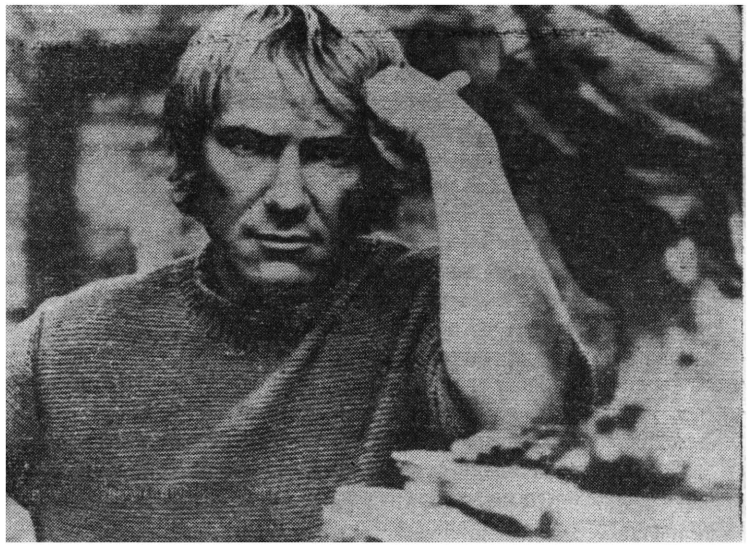
основу этой работы, тем более что такие люди, по моим наблюдениям, нелегко, не сразу раскрываются. Узнав, что буду играть эту роль, я старался не пропускать телепередач о тружениках села, да и сейчас по привычке продолжаю их смотреть. Важнее цифровых показателей и рапортов для меня — сам выступающий: порой интонация его, жест, вырвавшиеся два-три слова многое скажут не только об этом человеке, но сделают ощутимым сам климат современной деревни, саму сердцевину проблем, которыми она живет, И я, всматриваясь в телеэкран, догадываюсь, почему седая голова у этого председателя колхоза-миллионера и чего ему стоило вывести этот колхоз из отстающих в передовые... Ведь, наверное, надо родиться или, во всяком случае, прочно укорениться на этой земле, чтобы крепко держать в руках и себя, и землю. Не всем дано выдержать такую тяжесть. Но такие люди есть. И когда видишь такого человека на телеэкране, понимаешь, как трудно его «разговорить». С ним надо «живьем» встретиться, посидеть за столом, рюмку водки выпить, но даже и тогда этот непростой человек не всегда сумеет или захочет поведать тысячам о том, что у него на душе, о чем он думает и как живет. Не могу сказать, что у меня было много таких вот контактов с сельскими тружениками, но свою задачу я видел вовсе не в форсировании «жизненных наблюдений», к которым поневоле могло примешаться много случайного, малохарактерного. Что же касается «Вкуса хлеба», то, к счастью, сценарного материала было вполне достаточно для того, чтобы получить первоначальный толчок к работе, чтобы попытаться «поднять» хотя бы драматургический материал. Я старался определить место Сечкина внутри готового сценария и будущего фильма, разобраться в отношениях Сечкина с другими героями. Как определить себя по отношению к Ерошину, этому партийному деятелю, мужику и, в общем-то, другу? Как выглядеть рядом с ученым Игнатьевым мне, Сечкину? И так далее...

О. К. Вы говорите: «Иду от написанного». Но ведь «написанное» можно сыграть по-разному, особенно если это материал исторический. Один актер постарается как можно точнее «реконструировать» психологический тип сознания, присущий какому-то историческому времени, другой вольно или невольно будет «модернизировать» образ, вкладывая в него наше сегодняшнее понимание давних проблем, наделяя героя чертами, близкими нашему современнику, или же просто «играя себя» в предложенных обстоятельстах. Одним словом, герои принадлежат истории, но донести-то их судьбы до зрителя должен актер, наш современник, уже преодолевший ту временную черту, за которую не дано было заглянуть его героям.

Учитываете ли вы в своей работе над ролью эту историческую дистанцию?

С. Ш. Это происходит по-разному. Иногда ощущение такой перспективы приходит сразу. Так произошло, скажем, с ролью красного командира Забелина из фильма Н. Михалкова «Свой среди чужих, чужой среди своих». Мне приходилось слышать, что мой герой истеричен — это, смею думать, несправедливо. Забелин из тех подвижников революции, чья жизнь коротка, как крик. Они первыми кидаются в бой, но и гибнут они первыми. Я смог сыграть эту роль после того, как с абсолютной ясностью представил себе дальнейшую судьбу Забелина, оставшуюся за рамками бравурного михалковского фильма. Забелин словно чувствует, что скоро, по историческому и даже человеческому времени, очень скоро не сносить ему головы, что погибнет он трагически, с застывшим на лице выражением детского недоумения. Может быть, отчасти и поэтому жжет его изнутри какой-то огонь. Этот рубака сгорает бешено, словно торопясь выплеснуть в мир свою неуемную энергию. Играя Забелина, я словно поделился с героем моим сегодняшним знанием его пути. Он хочет побуйствовать, даже накричаться напоследок вдоволь — он несет в себе ощущение краткости отпущенного ему исторического мига.

Я знаю и историческую перспективу Сечкина: он будет так же бескомпромиссно идти по жизни, как и шел, пока, многого добившись каждодневной работой и борьбой, но и рано



«Сто дней после детства». Вожатый

устав, не схватит инфаркт лет под пятьдесят, а может, и раньше.

Бывает и так, что перспектива образа отыскивается уже в самом разгаре работы: так, например, случилось с ролью Сергуни в фильме А. Смирнова «Верой и правдой».

Сергуня прошел путь от беспризорника до руководителя строительного треста. В конце пятидесятых годов он встал в ряды тех, кто покончил с дорогостоящей помпезностью в архитектуре и открыл дверь в эпоху массового жилищного строительства, разрешившего многие послевоенные трудности. К концу фильма Сергуня приобретает черты руководителя нового типа, того, кто в первую очередь заботится о четкости, слаженности, экономичности производства. Но к тому моменту, когда мне предстояло играть вторую половину роли, я вдруг четко себе представил, что Сергуня благополучно доживет до сытого, вальяжного существования, ожиреет, успокоится, и это заставило пойти дальше написанного в сценарии, дать этот характер неоднозначно.

Сергуня весь в деле. Он проталкивает, пробивает идею блочного строительства. Но он не замечает, что эта идея уже изживает себя. И не очень-то вслушивается в жалобы жильцов, которым тесновато и неудобно в их «унифицированных» квартирах. И уж вовсе не беспокоит Сергуню неприглядный внешний вид его «коробочек». В Сергуне есть тенденция к превращению в тип этакого «блочного» человека эпохи НТР — на этот образ легли наши сегодняшние споры о «деловом человеке», о неоднозначности, недостаточности этого типа руководителя. Сумеет ли Сергуня двинуться вслед за временем? Или станет тормозом для тех, кто хочет идти дальше него? Этот вопрос звучит в фильме. Во всяком случае, он очень остро звучал для меня, исполнителя роли Сергуни.

О. К. Жаль только, что он не очень внятно поставлен, не все его услышат. Серьезный разговор о гражданской нравственности художника-архитектора порой подменяется в фильме спорами о достоинствах и недостатках тех или иных типов зданий. А ведь тема смены архитектурных эпох, естественно влекущая за собой ломку исторически сложившихся в человеческом сознании представлений о быте современного человека, об отношении к окружающей его материальной среде, давала возможность шире, философичнее взглянуть на проблемы градостроения.

С. Ш. Возможно, это и так... Скажу о другом: о том, что актер не всегда осознанно учитывает историческую перспективу пути своего героя. Иногда это бывает, как с ролью Забелина: родилось — и пошло, и ничего с этим не поделаешь. На сознательном приеме сделаны роли Сечкина, Сергуни. Чаще же, по-моему, о перспективе не думаешь, намеренно ее не анализируешь, иначе становится безумно трудно: роль кусками делается день, неделю, месяц, год,— и день, неделю, месяц, год живешь жизнью человека, которого играешь. Но есть, очевидно, что-то в крови актера, что помимо твоей воли заставляет накладывать на роль то, что волнует, возмущает, радует тебя именно сегодня, каждый день.

О. К. Мне думается, что проблема взаимоотношений ваших героев с историческим временем — ключевая для них. Вот Сечкин. В каких отношениях со временем находится этот герой? Многие считают, что он — человек пятидесятых годов — наделен мировосприятием именно нашего современника.

С. Ш. Отношения Сечкина со временем гармоничны, и секрет этой гармонии прост: Сечкин не стоит на месте, и не только буквально, поскольку в поле его встретишь чаще, чем в своем кабинете, а потому, что он растет, обогащается, развивается вместе с развивающимся временем. Мгновенно своим острым партийным чутьем Сечкин распознает в жизни все наносное, пустое — и отвергает все это, восстает против пустого фразерства, удобных схем, борется со всем, что мешает делу, не жалея себя, многим рискуя.

Поднимая в степном краю целинные земли, Сечкин сражается с нехваткой средств, людей; в борьбе за урожай он бросает вызов самой природе, насылающей на поля засуху, стужу, бураны. Но, оказывается, целинному хлебу угрожает более страшная опасность, чем степные смерчи: безграмотное хозяйствование, пустозвонство,— словом, те негативные явления, которые были осуждены октябрьским Пленумом ЦК КПСС 1964 года. События фильма происходят до решений Пленума и отражают тот момент в жизни общества, когда, ох, как не просто было сопротивляться волюнтаристскому нажиму, трудно было говорить «нет», потому что много удобнее и даже, если хотите, безопаснее было говорить «да».

И все же Сечкин, чувствуя смертельную опасность для земли, рождающей хлеб, очертя голову бросается в борьбу, не сулящую легких побед. Что дало ему силы выстоять? Вот прекрасные строки Твардовского:

Спасибо, моя родная
Земля, мой отчий дом,
За все, что от жизни знаю,
Что в сердце ношу своем.
За время, за век огромный,
Что выпал и мне с тобой,
За все, что люблю и помню,
За радость мою и боль,
За горечь мою и муку,
Что не миновал в пути.
За добрую науку,
С которой вперед идти...

Да, сама земля дает силы Степану — ведь он не просто любит ее, а чувствует каждой своей клеточкой, он сам — часть этой земли, он так же органичен в каждом своем проявлении, как органична природа.

О. К. По-моему, именно образ Сечкина сфокусировал то, что в разной степени присуще всем вашим киногероям. Общим для них мне представляется мятежный, не знающий покоя дух. Отсюда — противостояние, противодействие всяческому застою. Забелин, красный конник революции, самозабвенно участвует в ломке отживших форм социальной жизни; Сергуня деятельно низвергает казавшиеся незыблемыми архитектурные шаблоны; Сечкин сражается с волюнтаризмом; скромный учитель Лариков проповедует духовные идеалы, кажущиеся кое-кому анахронизмом в наш «практичный» век. Случайно ли это сходство, объединяющее таких разных героев?

С. Ш. Черта, подмеченная вами в моих героях, возможно, вытекает из моего характера. Во мне самом заложена, по-видимому, страсть к противоречиям, неприятие шаблонов мышления, поведения. Когда я еще учился «на артиста», Анатолий Васильевич Эфрос на одной из репетиций сказал: «Лучше делать наоборот, чем делать так, как принято». Речь шла о пьесе, мы разбирали какие-то куски текста, и Эфрос говорил: «Давайте лучше разберем наоборот». Это значило: давайте

пойдем на риск, сделаем, как «нельзя», как не принято играть подобные ситуации. И вот что интересно: практика такой работы «от обратного» показала, что результат в большинстве случаев получался лучше, чем если бы мы шли по шаблонному пути. Возможно, интуитивно ища иную сторону явления или иную возможность развития характеров героев, мы искали нечто большее — возможность зафиксировать противоречивость развития самой жизни.

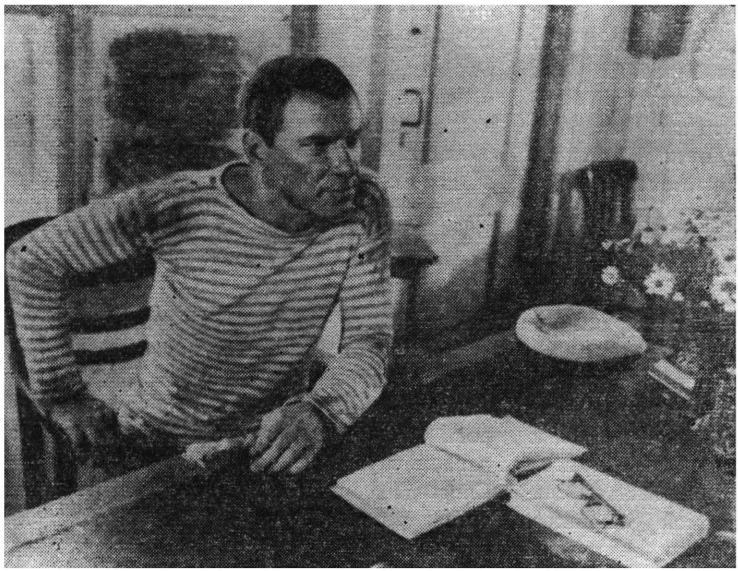
Жажда трудностей и противоречий, разумеется, не самоцель. Не то, о чем я бесконечно думаю и для чего кручу какие-то жернова, нет, просто это, очевидно, заложено в моем характере. И когда я встретился с ролью Сечкина, то характерное для него открытое, отважное противостояние обстоятельствам сразу же сработало, легло на мой характер. Сыграть Сечкина для меня стало внутренней необходимостью, так же, как иногда вдруг очень хочется поесть просто черного хлеба с солью. Кошки иногда едят траву, голуби — камни, кирпичную крошку. Стремление сыграть Сечкина у меня было из числа таких же вот, не всегда сразу объяснимых желаний — простых и неотложных.

О. К. Может быть, именно это внутреннее соответствие и внесло такую органику в экранное существование Сечкина — ту органику, которая дает ощущение «легкости», спонтанной подачи, глубоко скрытого спонтанного самодвижения образной мысли.

С. Ш. Да, играть Сечкина было и трудно, и легко. Трудно не потому, что физически тяжело было сниматься в тех суровых местах, где происходит действие фильма,— труден был сам материал. Фильм задумывался как эпопея, и по ходу съемок не раз казалось, что легче десять раз поставить, скажем, «камерного» Володина (хотя это и не так, конечно), чем браться за такую вещь, подниматься на такую гору. Важно было, чтобы гражданственно активное произведение прозвучало во всем правдиво: тут нужно было не переораторствовать, не переплакатить, не стремиться кому-то уж очень понравиться. В Сечкине немало эксцентричного: он человек неожиданных, незапланированных реакций, человек с юмором, это, если хотите, целинный Теркин. Впрочем, Алексей Николаевич Сахаров стремился не переборщить и по этой части, так как гротесковых кусков в сценарии было достаточно, а нам нужна была мера. Поэтому некоторые моменты мы даже не сняли, какими бы интересными они ни казались в игровом отношении. В целом, по-моему, режиссер с честью вышел из борьбы с материалом, который по плечу именно большому и сильному художнику.

Но все это трудности вполне естественные и закономерные в работе, и я, зная, что разочарую некоторых зрителей, честно скажу: роль Сечкина далась легко. И легкость эта в данном случае не принизила актерский труд. Скорее, наоборот, она ведь была для меня не просто ролью, Сечкин — это мой ответ на вопросы жизни, моя реакция на окружающую жизнь; я люблю то, что любит Сечкин, и не-

«Вкус хлеба». Сечкин



«Верой и правдой». Сергуня

навижу то, что он ненавидит; во мне его «нет» и его «да», во мне его внутренний огонь. И, говоря о взаимоотношениях актера и персонажа, точнее будет сказать, что не я пришел к Сечкину, а он, Сечкин, пришел ко мне, словно найдя во мне товарища, друга. Таких Сечкиных много у нас, мой Сечкин стал как бы фокусом этого человеческого типа, а я аккумулятором идеи этого образа.

О. К. Влиял ли на вашу работу над ролью опыт литературы последних лет — скажем, так называемой «деревенской прозы»?

С. Ш. Нет, честное слово, когда я снимался, не вспоминал ничего написанного про деревню.

Даже сейчас я затрудняюсь найти какую-нибудь литературную параллель образу Сечкина — по крайней мере, из известных мне вещей.

О. К. А как вы относитесь к опыту исследования народного характера, который предпринял Василий Шукшин?

С. Ш. Я очень люблю и литературных, и кинематографических его героев, но они, по-моему, гораздо «мягче», что ли, чем Сечкин. Критика любит называть шукшинских героев «чудаками», или «чудиками» — да они такие и есть, в общем-то: и чудики, и «свои в доску». Но не борцы, нет, не борцы.

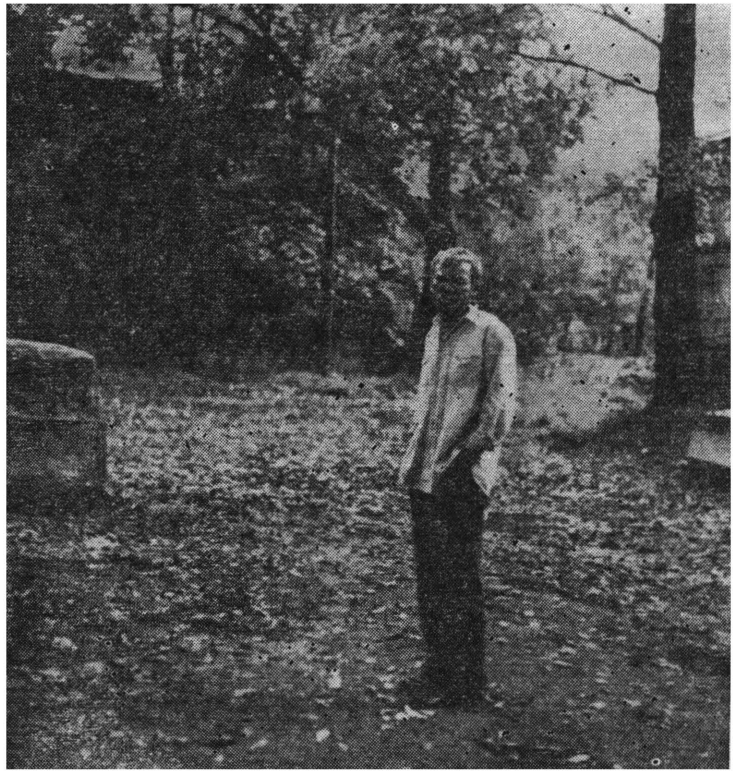
О. К. Коли мы уж заговорили о возможных литературных притяжениях образа Сечкина, то, откровенно говоря, я ожидал, что вы вспомните о Михаиле Пряслине, герое Ф. Абрамова. Вот, кстати, пример того, как литература и кино параллельно разрабатывают одну, в сущности, тему — тему гражданского возмужания народа. Вспомним: Пряслин проходит через те же испытания, что и Степан Сечкин. Свой главный жизненный подвиг он совершает даже не тогда, когда в тяжелейших условиях военного тыла трудится для победы, а тогда, когда с такой же естественной для него самоотверженностью бросается спасать ошельмованного председателя. И пусть борьба Михаила не обещает ему скорого успеха, этот его поступок — самый надежный залог духовного здоровья народа, оказавшегося способным выдержать экзамен на гражданское мужество. То, что советское искусство развивает сегодня тему народного самосознания, говорит о его возрастающей художественной зрелости; по-моему, образ Сечкина тоже добавляет какую-то новую краску к

портрету народа, создаваемому коллективными усилиями многих художников

С. Ш. Мне тоже хотелось бы в это верить... Но не думаю, что мне, исполнителю роли Сечкина, надо развивать эту тему. Я чувствую своего героя изнутри — как самого себя. Оценивать его со стороны было бы противоестественно для меня. Лучше я послушаю, что скажут о Сечкине мои зрители и мои критики. Но вернемся к существу разговора. Я считаю, что в роли, как и в человеческом характере, как и в жизни, должен быть какой-то главный поступок — иначе роль оставляет чувство неудовлетворенности.

Иногда ощущается какое-то обезвоживание организма, и хочется пить, пьешь маленькими глотками. После «Вкуса хлеба» я словно ощутил какую-то сухость во рту, и мне захотелось сделать иную роль, настроиться на иную волну — мягкую, элегичную; такой ролью стала роль живущего замкнутой внутренней жизнью школьного учителя Ларикова в фильме С. Соловьева «Спасатель». Здесь было все не так, как в роли Сечкина: там — жестко, определенно, здесь все на полутонах; сама стилистика фильма требовала от меня иных ритмов существования в роли.

О. К. Так значит, все же можно говорить о том, что в вашем творчестве есть некая сквозная тема — ведь, хотите вы того или нет, сумма сыгранных вами ролей может быть рассмотрена как опыт последовательного воплощения идеи гражданской и человеческой активности личности. Не случайно ваше стремление наделить чертами такой личности и Ларикова. Таким образом, можно сказать, что у всех ваших героев есть общее, хотя они и принадлежат разному историческому времени. По ассоциа-



«Спасатель». Ларионов

ции мне вспомнилась полемика, которую вызвал фильм «Разжалованный» молодого режиссера А. Сокурова. В одном из эпизодов он сопоставляет лица наших современников и лица людей двадцатых годов, показывая их сходство, духовное родство. Несмотря на то, что монтажные сопоставления создавали образ некоей «суммарной» внутренней сосредоточенности и красоты, вставал вопрос: как же так, неужели люди не изменились за полвека? Вместе с вашими героями мы словно путешествуем во времени: крутые повороты их биографий совпадают с узловыми моментами развития нашей страны.

Как, по-вашему, меняется ли психологический тип личности на разных этапах исторического времени?

С. Ш. Вопрос трудный. Перемены происходят, но какие? Что, собственно, может измениться в людях? Люди же не бронтозавры, не вымирающие или эволюционирующие особи, а от улучшения, скажем, пищи или медицинского обслуживания тип личности не меняется, как не меняются, остаются незыблемыми вечные нравственные категории, укоренившиеся в новом обществе. В обиходе нам порой недостает таких слов, как страсть, любовь, честь, а именно к этим абсолютным понятиям и обязан прорываться актер через образ положительного персонажа, ведь только эти свойства личности, а не слова, не лозунги делают героя подлинно современным. Фильм «Вкус хлеба» рассказывает о событиях двадцатилетней давности. Чем же он волнует современного зрителя? Ведь земледельческие проблемы, на которых построен сюжет, во многом решены жизнью, о чем известно каждому грамотному человеку. А волнует картина потому, что показывает, к а к решались эти проблемы. Какими человеческими чувствами и страстями был оплачен этот этап нашей жизни, нашей истории.

И Забелины сегодня тоже есть. В конце концов, Сечкин — это тот же Забелин, только на трудовом фронте. Он так же идет напропалую, так же не жалеет ни сил, ни здоровья ради высокой цели. И оба несут в себе драматизм: Забелин погибнет физически, Сечкина пытаются сломать духовно, морально.

О. К. Здесь я не совсем согласен с вами, так как ваша же актерская практика, по-моему, опровергает мысль о принципиальной неизменяемости во времени некоего единого, вечного человеческого типа. Вы говорите: «Сечкин — это тот же Забелин». Согласен, в них есть что-то общее. Но нам-то важно еще и различие между ними. Борис Бабочкин в своих воспоминаниях писал о «трагическом жребии» экранного Чапаева: отвоевывая для других светлое будущее, сам он, как порождение определенного момента истории, был обречен остаться в прошлом, и в этом смысле его гибель была не случайностью, а закономерностью. В образе Забелина эта же мысль выражена с предельной остротой: такой, какой он есть, он был бы живым анахронизмом в новом времени. Легко, например, представить, какой вред принесли бы Забелины первому этапу коллективизации.

С. Ш. Пожалуй. Но в фильме мы не рассматриваем Забелина в связи со всеми процессами, происходившими в послереволюционное время. Он живет по законам революционной этики определенного отрезка истории. Этому времени и его идеалам он предан безраздельно. Если этого не понимать, то «загибы» Забелина, его комплекс подозрительности, привычка командирствовать и всегда, во всем беспрекословно подчиняться могут показаться опасными. Я Забелина сделал проще, живее, чтобы он остался в сознании зрителей прежде всего как личность, как индивидуальность, а не как олицетворение некоей программы, как один из типов, порожденных своим временем, именно с в о и м. Если играть эту роль не изнутри, а со стороны, если брать образ шире, социологизировать его, он превратится в слепое орудие чьей-то воли, в камень, которым пробивают стекла.

О. К. Сечкин-то как раз отказывается быть таким «камнем»...

С. Ш. Потому что он мудрее Забелина. Он вырос вместе с историей. Сечкин отражает новый этап в развитии народного сознания. Он несет в себе самые, по-моему, драгоценные черты современного народного характера: в муках рожденную и ставшую естественной причастность к истории, ответственность за все, что

творится на родной земле, чуткую народную совестливость. Гражданская зрелость Сечкина на этом фундаменте стоит.

О. К. То, что советское искусство уверенно развивает сегодня тему народного самосознания, говорит о его гражданской зрелости; образ Степана Сечкина, по-моему, добавляет новую краску к коллективному портрету народа, создаваемому трудом наших мастеров. Интересно знать в связи с этим, рассчитываете ли вы в своей работе на активное, творческое соучастие зрителя?

С. Ш. Когда актер на сцене или на экране размышляет о времени, зритель тем самым приглашается к сотворчеству. Автор всегда рассчитывает на активность зрительского восприятия. Во всяком случае, я на это рассчитываю. Всякий раз я ищу новые, неожиданные связи со зрителем. Наверное, именно это и приводит к тому, что я не могу дважды одинаково играть в одном и том же спектакле. Разумеется, и текст пьесы, и мизансцены остаются неизменными, но и то и другое пронизывается моим сегодняшним, даже сиюминутным состоянием. Дорога к образу, идущая из сегодняшнего дня в исторические пласты, получается длинной, как жизнь. Но тем она и интересна!

Такая система работы требует безупречного владения актерской техникой. Михаил Чехов как-то сказал, что он играет свою мечту, и мне, надеюсь, понятно, что он имел в виду. Дело вот в чем. Актер может нафантазировать любой, самый сложный и прихотливый рисунок роли, но если актер не обладает доскональным знанием своей профессии, он не сможет этот рисунок воплотить, донести до зрителя. Сложность актерской профессии в том и заключается, чтобы актер мог с абсолютной свободой реализовать самый невероятный, изменчивый, даже «бредовый» рисунок роли, выстроенный в его сознании. И если актер делает это с чувством легкости, внутренней свободы — это и есть тот трудно достижимый идеал, к которому следует всем нам стремиться. Но приближение к этому идеалу — процесс колоссальный, трудный даже физически, изнурительный процесс. Оттого-то и устает порой душа актера.

Но эти затраты внутренней энергии не проходят даром: через короткое время израсходованная энергия опять в тебе аккумулируется, происходит какая-то «подзарядка» у самой жизни, которая, как известно, на месте не стоит и заставляет тебя двигаться вместе с ней.

Подобная жизнь в искусстве, когда актер развивается вместе с развивающимся и усложняющимся временем, и есть, наверное, залог самого прочного контакта со зрителем-современником.

О. К. Ну, это, как говорится, сказать легко, да осуществить трудно. Ведь можно поставить тот же вопрос иначе: только тот актер способен зажечь многомиллионную зрительскую аудиторию, который наделен способностью чувствовать время, аккумулировать его идеи, настроения. Чувство времени, чувство пути — это дар, черта таланта. Если в актере такие черты заложены, их не утаишь, они рано или поздно проявятся. Я не хочу сказать, что дарования другого склада второсортны. Нет, они просто другие. Мы с вами, Сергей Каюмович, в разговоре вышли на тот тип актера, о котором наши деды сказали бы: властитель дум. Пожалуй, сейчас в самый раз завести разговор о личности актера, о том, как сегодня трансформировалось понятие «актер-личность», такое модное в конце шестидесятых. Но это тема для отдельного разговора...

Звук в фильме

Стремление современного киноискусства к обогащению экранного языка делает все более актуальными вопросы звуковой выразительности фильма.
Практикам и теоретикам кино вновь, после первых работ по звуку Сергея Эйзенштейна, Всеволода Пудовкина, предстоит очертить границы той, мало изведанной территории, которую следует освоить, глубоко, подробно исследовать, опираясь на богатый, разносторонний опыт, накопленный советской школой звукооператоров.
Как используется звук в современном фильме, с какими сложностями сталкиваются в своей работе звукооператоры, композиторы — публикуя статьи звукооператоров Дм. Флянгольца и Л. Бухова, журнал обращается к обсуждению вопросов звукового решения фильма. В одном из ближайших номеров разговор будет продолжен статьей звукооператора Р. Казаряна.

Дм. Флянгольц

Звукооператор и звуковая культура

Разговор о звуке в кино, который впервые всерьез начинается на страницах журнала, происходит, к сожалению, лишь теперь, когда позади уже пятидесятилетний юбилей советского звукового кинематографа.

Этот факт сам по себе говорит о степени внимания к столь существенному выразительному средству, каким является звук.

Да, ко времени, когда Великий Немой заговорил, когда свершилась звуковая революция в кинематографе и переворот в технологии кинопроизводства, прошло полвека.

Появление звука было с исключительным интересом встречено кинодеятелями. Многие из них почувствовали в нем огромный художественный потенциал, расширяющий выразительные средства кинематографа.

Появление звуковых, как тогда называли, «говорящих» фильмов было сенсацией и выливалось во всенародный праздник.

И вот в такой торжественной атмосфере рождалась новая профессия в кино — звукооператор, профессия, призванная осуществлять звуковое «волшебство» кино.

Звукооператоров никто не готовил. Откуда же они взялись?

В Москве звук увлек известного режиссера и актера Леонида Оболенского, и он многое сделал для развития этой новой области кино, работая звукооператором («Окраина», «Великий утешитель» и другие). В Ленинграде звукорежиссурой был занят Лев Арнштам в содружестве со звукооператором Ильей Волком («Златые горы» и другие). Известный радиоспециалист Евгений Нестеров работал над первым советским художественным звуковым фильмом «Путевка в жизнь», на котором мне довелось работать с ним в качестве его ассис-

стента. Можно продолжить перечисление имен звукооператоров-первопроходцев, каждый из которых заслуживает особого разговора.

Но кто же все-таки такой звукооператор, каковы его задачи, какими познаниями он должен обладать? Эти вопросы вместе с общими звуковыми проблемами возникли с первых дней. Очень точно определил место звукооператора в процессе создания фильма Всеволод Пудовкин, работавший тогда над первой своей звуковой картиной «Дезертир». В одной из бесед на эту тему он сказал: надо понимать, что отжила свой век ось режиссер — кинооператор, возник треугольник: режиссер — кинооператор — звукооператор.

Всю свою дальнейшую творческую деятельность мы всегда стремились привести в соответствие с этой замечательной пудовкинской формулой, определяющей значение звука в фильме, характер и место звукооператора в творческом коллективе.

Я начал разговор с отступления в историю, чтобы мы сегодня яснее ощутили, насколько атмосфера заинтересованного отношения к звуку того времени контрастирует с сегодняшним днем. Нам, людям, пережившим триумф первых лет звукового кино, особенно больно наблюдать это. Конечно, у нас есть немало замечательных примеров работы со звуком в фильмах, однако хочется выразить горечь от нанесенного кинематографу за прошедшее время огромного художественного урона из-за распространенного еще у нас недопонимания звука как искусства кино и от уверенности многих киноработников в том, что звук — это нечто обычное, само собой разумеющееся, а звукооператор — профессия узкотехническая, ну, может быть, в чем-то, на восьмушку творческая, не более.

В такой ситуации пудовкинская формула приобретает особое значение и призывает резко изменить взгляды на проблемы звука в нашем кино во всех его звеньях — от замысла фильма до его экранного показа.

Да, звукотехника, особенно сегодня, в век электроники, является сложнейшим комплексом в кинопроизводстве, и глубокое знание характера и принципов ее действия крайне необходимо звукооператору. Но не это для него главное. Собственно техника — вотчина инженеров с их лабораториями, измерительной аппаратурой, ремонтной базой, цехами и отделами. Для звукооператора же главное — это фильм, а техника лишь средство для решения звуковых художественно-творческих задач в создании фильма. Пользуясь сложной техникой, звукооператор выступает как художник — интерпретатор постановочных замыслов.

Еще в 1939 году в газете «Кино» я писал: «Звуковому кино нужны художники звука... звукооператор должен быть человеком большой художественной культуры и получать не только техническое, но и художественное воспитание». Как ни грустно сознавать, но по прошествии более чем сорока лет все это звучит по-прежнему актуально.

Говоря о невысоком уровне звуковой культуры немалого числа киноработников, что и определяет характер требований к звукооператорской профессии, хочется задать вопрос: а где же ее черпать, эту культуру, если у нас даже в высшей кинематографической школе (ВГИКе) до сих пор нет ни кафедры звукового решения фильмов, ни факультета звукооператоров? Звуковая революция, происшедшая в кино полвека тому назад, еще не коснулась стен нашего высшего учебного заведения.

На звуковое кинопроизводство приходят из ВГИКа киноработники всех творческих профессий, в дипломах которых нет ни строчки об обязательном для современного кинематографиста предмете — кинозвуке. А раз этому не обучают, то проблема звука в кино отдается на откуп самодеятельности. У некоторых, более способных и пытливых, «адаптация» к звуку со временем проходит удовлетворительно, и мы даже видим прекрасные их работы. Но для большинства звуковые возможности киноискусства так и остаются нераспознанными.

Естественно, внимание должно быть сосредоточено и на воспитании звукооператоров-художников. Но до сих пор еще идут споры, кто такой звукооператор и где его готовить. Одни говорят, что это должен быть музыкант. Другие — инженер. Но музыкант и инженер — это уже сами по себе профессии. Практическая де-

ятельность звукооператора подсказывает, что он прежде всего должен быть кинематографистом со специализацией по звуку, назначение которого подразумевает необходимый объем и музыкальных, и технических познаний.

Никому в голову не придет, что хирург, оперирующий, скажем, на сердце, с помощью сложнейшей электронной и механической аппаратуры, должен готовиться в техническом вузе. Звукооператору же, ведущему операцию на «голосе» кинопроизведения, предлагаются любые вузы, кроме родного кинематографического.

«Стихийность процесса формирования этой профессии привела к пестроте звукооператоров. Невысокая требовательность отдельных режиссеров и некоторых руководителей кинопроизводства, а подчас и полное непонимание ими значения культуры звука в киноискусстве затрудняют профессиональный рост и мешают творческой работе звукооператоров, засоряя их ряды людьми случайными, неспособными идти в ногу с задачами советского киноискусства».

Это я вновь прибегаю к самоцитированию, на этот раз в статье «Художники звука» («Искусство кино», 1948, № 4), чтобы подчеркнуть, что мы уже много десятилетий говорим об этом, но «воз и ныне там».

Почему же такое положение получило у нас постоянную прописку? Нахожу лишь один ответ: эта проблема, к сожалению, еще не привлекла к себе должного внимания наших руководящих инстанций.

Часто, приступая к съемкам звукового фильма, некоторые режиссеры совершенно безразличны к кандидатуре звукооператора. Им не важно, будет ли это мастер или человек, только желающий начать свою звукооператорскую карьеру. Творческие же способности звукооператора вообще, как правило, не берутся в расчет и никак не соотносятся с характером кинопостановки.

Есть решение Госкино о составлении звуковой экспликации фильма. В первые годы это делалось вместе с разработкой режиссерского сценария. Как это будет сейчас? Есть чисто техническая экспликация, как приложение к постановочному плану. Но это неверно. Нужна разработка образного звукового решения, но как это сделать, когда режиссерский сценарий уже готов, и раскадрован для съемки, а звукооператор только в этот момент прикрепляется к картине. Не корректировать же сценарий или какие-то его части заново, ибо интересные звуковые ходы, подсказанные звукооператором, могут подчас дать совершенно иной ключ в разработке того или иного эпизода сценария. Наверное, не стоит бояться привлекать зарекомендовавших себя с творческой стороны звукооператоров к участию в разработке режиссерского сценария. Существующее же положение запрещает это делать, лишая режиссера в начальном этапе работы над фильмом звукового помощника.

В ходе многочисленных дискуссий кинематографисты, осознающие роль звука в кино, пришли сегодня к определенным программным положениям.

Созданием во ВГИКе только факультета звукооператоров всех звуковых проблем не решить. Нужна звуковая кафедра. Один звукооператор — «в поле не воин». Кафедра же охватит всю массу кинематографистов.

Звуковое воспитание должны получать и сценарист, и режиссер, и оператор, и художник, и директор, то есть весь будущий творческий коллектив создателей фильма.

Кинематограф надо «заселять» воспитанными в звуковом отношении работниками, и тогда они сами, без всяких постановлений решат все творческие звуковые проблемы. Любое другое решение этого вопроса будет лишь косметическим, порождающим ложную уверенность в правильности найденного пути. Практика десятилетий доказала это, сохранив нам на память много ведомственных и других документов с благими, но так и не осуществленными намерениями.

В 1968 году секретариат правления СК СССР вынес постановление:

«...а) создать во ВГИКе кафедру звукового решения фильмов и звукооператорского мастерства с задачей обеспечения учебного процесса и теоретической разработки проблем звука в кино;

б) организовать во ВГИКе подготовку звукооператоров широкого профиля для кино и

телевидения с учетом потребностей киностудий Советского Союза и нужд социалистических стран;

в) внести в программы всех факультетов ВГИКа преподавание основ звукового решения фильмов...»

Этот документ возник в результате настоятельных требований кинематографической и звукооператорской общественности, и думаю, что претворение его в жизнь является жизненно важной задачей для кинематографа и сегодня.

●

Думаю, что решение проблем, затронутых в начале статьи, поможет нам перешагнуть и через те трудности, с которыми мы встречаемся в целом ряде творческих вопросов звукового решения фильма.

Много прекрасных песен подарил кинематограф народу. Они общеизвестны и на примеры у нас ушло бы много времени. Но удачная песня — это не только заслуга композитора. Кино — не эстрада. Песня в фильме — драматургический фактор, и она обязательно должна быть органична действию. И здесь раскрывается не только одаренность композитора, но и талант режиссера.

В этом отношении зачастую очень не везет многим нашим талантливым композиторам. Песни в фильме сами по себе, может быть, и неплохи, но способ их использования в картине — бездушное, неоправданное включение в действие, песенная перенасыщенность — приводит к проигрышу.

Музыка в фильме часто используется бездумно. Ею «штопаются» прорехи постановочного характера, заполняются паузы, создается фон. Назойливые музыкальные потоки смывают всю прелесть самой музыки.

Нельзя, конечно, требовать от каждого постановщика доказательств наличия музыкального чувства, не говоря уж о музыкальном мышлении. Хотя это требование, казалось бы, вполне естественно. Но нельзя же мириться и с тем, что многие постановщики компенсируют этот свой недостаток бравым стремлением украшать фильм как можно большим количеством музыки.

Не стоит, наверное, забывать, что музыка, несмотря на ее огромную значимость в фильме, является лишь одним из множества звуковых его компонентов.

Но поскольку музыка — это наиболее эффектный, если можно так, сказать, выигрышный для восприятия звуковой материал, людям, не дающим себе труда разобраться в звуковой многогранности профессии звукооператора, легче всего при оценке его работы акцентировать внимание на одной лишь ее музыкальной «грани», принижая тем самым главную, подчас интереснейшую работу звукооператора над акустическими, тембровыми и эмоциональными сторонами диалога, содержащего в себе элементы идейно-смысловой основы фильма, а также других звучаний, художественного вкуса в создании звуковой композиции фильма.

Нельзя нашу профессию рассматривать узко — с точки зрения фирмы грамзаписи. У нас в кино совсем другая специфика. Звуковой «материал» и его «фактура», с которыми нам приходится работать, имеют великое множество сочетаемых, своехарактерных разнозвучий, и оценочным критерием работы звукооператора должно быть общее художественное качество звукового решения фильма в целом.

В этом отношении хорошо бы прислушаться к тому, что писал С. С. Смирнов в газете «Правда» (1964, 16 января) о фильме «Живые и мертвые»:

«Полное отсутствие музыки также вполне оправдано — с экрана незаглушаемое, не подкрашенное ничем звучит грозное и трагическое многоголосие самой войны, где грохот бомбежки неожиданно сменяется пением птиц в прифронтовом лесу и дальний стук пулемета сплетается с размеренным шагом пехотных колонн на заснеженных подмосковных дорогах. Если к этому (разрядка моя.— *Д. Ф.*) добавить хороший режиссерский вкус и такт, отличную работу оператора Н. Олоновского и блестящую игру актеров, вы поймете, что речь идет об очень значительном фильме».

Так, отведя звуковому образу войны значительное место в фильме, наш замечательный писатель С. С. Смирнов дает высокую оценку работе выдающегося мастера звука звукоопе-

ратора Вячеслава Лещева. Его работа в этом фильме была высоко оценена кинематографической общественностью и заслуживала пристальнейшего внимания и поощрения. Но в том же году на Ленинградском кинофестивале, среди фильмов, в числе которых были «Живые и мертвые», была и «Иоланта». Фильм музыкальный. Это все и решило. Ему и была присуждена премия за звукооператорскую работу. Кстати, это был последний кинофестиваль для нас, звукооператоров. С тех пор внимание столь авторитетных кинофорумов к звуковому решению фильмов не привлекается.

●

Многие недооценивают потенциал лаконизма, который несет в себе звук. В поисках выразительных средств для решения того или иного эпизода, сцены мы часто забываем о звуке и, в частности, о его ассоциативном начале.

Такие, например, элементарные вещи, как звуки среды, в которой происходит действие, дают возможность более выразительно строить актерские сцены без обязательного зрительного показа места действия, если в этом нет драматургической необходимости.

Общеизвестно, что стремление к лаконизму ведет к большей яркости и значительности выражения.

Мне на всю жизнь запомнился эпизод из фильма «Тарас Шевченко». Далекая глухая крепость. Оскорбленный офицером солдат размашисто дает пощечину своему обидчику. Звук пощечины «ложится» на надменно гордое лицо царя и эхом разносится под сводами петербургского дворца. Лаконичный звуковой «мазок» достигает предельного драматизма и глубокого социального обобщения. Вряд ли другими, не звуковыми, средствами кино можно было так скупо решить эту сложную задачу.

Говоря о звуковых образах, нельзя не затронуть вопроса о синхронных съемках, то есть о неразрывном единстве зрительного и звукового ряда.

В кинорепортажах мы видим на экране доярку, ткачиху, сталевара... И все они «живут» в своей родной звуковой среде полнокровно, говорят в свойственной им манере, и в нашем сознании возникает их живой человеческий образ, характер. Но по нашим «художественным» правилам их следовало бы сначала снять «черново» на конвасе [1], а потом привезти на студию и озвучить, то есть сымитировать правду, убив документальность.

Нелепо, правда?

Но почему мы это всерьез проделываем с актерами даже в случаях, когда этого можно избежать?

Кстати, о слове «документальность». Почему оно присвоено только изображению хроникальных событий? Разве в сложной психологической актерской сцене, в которой удача блеснет только в одном из дублей, нет документальности? На озвучании в отрыве от реальной среды уже не восстановить те неповторимые оттенки интонаций, которые «излучались» в процессе живого, непосредственного общения актеров. Сцена, может быть, и получится «правильной», и зритель примет ее как должное, но художнику должно быть больно за ощутимые потери. И сколько мы видим таких фильмов, где диалог звучит как бы сам по себе, по соседству с актером, его произносящим.

Мы знаем по живописи, что такое подлинник, и что такое копия. С той же меркой, на мой взгляд, надо подходить и к искусству работы с актером.

Есть много примеров подлинно художественного, бережного отношения к творчеству актера благодаря синхронным съемкам.

Один из таких примеров — фильм «Тихий Дон». Он целиком снят синхронно: и в интерьерах, и в декорациях, и на натуре, включая даже батальные и проходные сцены.

При этом нельзя забывать, что это был трехсерийный фильм с метражом, равным теперешним пяти.

Но для режиссера Сергея Герасимова, задумавшего сохранить с «документальной» точностью подлинно шолоховский казачий донской колорит, синхронная съемка была одним из главных, ключевых решений постановки, и он добивался ее, когда, казалось бы, не было возможности,— и в трескучие морозы и вьюги, и в летнее пекло, пасмурь и ветер.

---

[1] Конвас — ручная кинокамера.

Но синхронные съемки — это не только подлинники, оригиналы актерского мастерства. Это и «кислород», которым наполняется фильм в разнозвучии натурных шумов, этой природной музыки окружающей среды.

В конце фильма Григорий Мелехов возвращается по оттаивающей реке на свой обнищавший, сиротский хутор. Настроение тягостное, как говорят, «кошки скребут по сердцу». И вот царапающе-хрустящий звук его шагов по ноздреватой корочке льда, изъеденного лучами весеннего солнца, как бы подчеркивает это настроение. И холодными всплесками ледяно звенящей воды в полынье звучат высыпаемые Григорием патроны. И тяжелый всплеск брошенной в воду винтовки как бы ставит прощальную точку на всю тяжело и смутно прожитую Григорием жизнь.

Это была также синхронная съемка, подарившая фильму незабываемый звуковой образ, живые тембры которого ничем не воссоздашь.

Я содрогаюсь от мысли, что эта сцена вдруг попала бы на шумовое озвучание. Имитация, создав приблизительность звучания, убила бы настроение и музыку сцены.

Я, как и многие другие из моих коллег, опираясь на богатый опыт, являюсь горячим сторонником синхронных съемок. «Тихий Дон» не исключение. Все мои работы были синхронными. А их не один десяток. В этом отношении мне везло на режиссеров. Надо отметить, что синхронная съемка оттачивает мастерство звукооператора, а также несет в себе значительный экономический эффект благодаря резкому сокращению тонировочного периода.

Обычно в призывах употребляется слово «вперед». Здесь же хочется крикнуть: «Назад к синхронным съемкам!» — особенно новому поколению кинематографистов, которое даже и не знает, что это такое.

Мне могут сказать: вот пишет человек о ценности синхронных съемок, а сам-то прекрасно знает, что наша «шумящая» техника не позволяет ее проводить. Да, знаю. Но существующее положение мы создали сами, безропотно подчиняясь диктату нашей несовершенной техники и не стараясь преодолеть ее с позиций высоких требований киноискусства.

На более низком уровне технического развития мы снимали первые десятилетия фильмы только синхронно. А сегодня, в электронно-космический век, сделать так, чтобы не скрипела операторская тележка или не шумела съемочная камера вполне возможно.

Конечно, без озвучания современный звуковой процесс немыслим. Но озвучание — это все же не основной метод, а вспомогательный, имитационный, дающий возможность найть выход из осложненного условиями съемки положения.

Но когда на озвучание художник идет сознательно, ради каких-то удобств или мнимой экономии средств и времени, не осознавая неминуемости больших художественных потерь, это уже беда.

Надеюсь, что у нас будет становиться все меньше и меньше звуковых бед, если мы проявим решимость в ликвидации всех препятствий, мешающих поднятию звуковой культуры кинематографа.

Л. Бухов

В поисках звуковой достоверности

Пожалуй, одной из наиболее актуальных проблем звукового решения фильма является проблема звуковой достоверности, которая включает в себя вопросы синхронной записи речи актеров и шумов, а также музыкального оформления фильма.

Вспомните сцену встречи Егора Прокудина с матерью в картине В. Шукшина «Калина красная» и представьте себе, что мать, которую сыграла непрофессиональная актриса, впоследствии была бы озвучена другой исполнительницей, обладающей поставленным голосом и четкой дикцией. Думаю, что сцена не получилась бы, ибо неразборчивость, отрывочность речи героини не мешает, а, напротив, дает эмоциональный настрой происходящему, дра-

матизм сцены определяется не столько даже содержанием слов, сколько самой неповторимой фактурой речи, подлинностью этой фактуры. Такое решение сцены — звуковое решение! — потребовало от В. Шукшина большой смелости, доверия к зрителю и уверенности в художественной правомерности избранного пути. Или «Тихий Дон» С. Герасимова, недавно вновь показанный по телевидению. Подлинность, сочность казацкой речи, неповторимые шумовые фактуры — звон конской сбруи, топот копыт, шорох травы и шелест камыша или просто дыхание Дона — все это рождает на экране атмосферу жизненной достоверности, реального пространственного объема. Услышать все это нам позволила синхронная фонограмма С. Герасимова и Д. Флянгольца.

С огорчением приходится констатировать, что сегодня режиссеров, понимающих смысл, художественные возможности синхронной съемки, буквально единицы. Большинство же просто не задумывается о том, как лучше, как творчески целесообразнее для фильма вести запись звука и делает, «как проще». При этом бытует представление о производственной сложности съемки с одновременной чистовой записью звука — мол, это трудоемко и влечет за собой значительные потери времени. Дело же совсем в другом, а именно в отсутствии звуковой культуры, в неуважении к работе со звуком, в отношении к звуку на съемочной площадке, как к чему-то третьестепенному. И все это сопровождается разговорами о том, что якобы сегодня на Западе никто не снимает синхронно, все озвучивается, что так дешевле, что в натурных интерьерах снимать синхронно нельзя. Все это неправда, которой прикрывают подчас недостаток профессионализма и холодное, деляческое отношение к искусству. На Западе, да и не только на Западе, сегодня все снимается в натурных интерьерах и все снимается синхронно. Звукооператорам, занимающимся дублированием иностранных фильмов, это известно лучше, чем кому-то другому, поскольку в процессе работы они имеют возможность детально проанализировать фонограмму дублируемого фильма кадр за кадром. Несколько лет назад мне довелось дублировать американский фильм «Гарри и Тонто» Пола Мазурского. Весь фильм снят в интерьерах — действие происходит в крохотных комнатушках, в коридорах, на лестницах и в подъездах домов Нью-Йорка, Чикаго, Лас-Вегаса и Лос-Анджелеса. Все — от и до — снято синхронно, на высочайшем техническом и (что главное) творческом уровне. Гулкие лестницы и коридоры, глухие комнаты, ревущие улицы — все предельно достоверно. Причем достоверность здесь не «под хронику», а художественная, во всем заметен тщательный авторский отбор.

Стремление к звуковой достоверности отличает нынешний этап развития всего мирового кинематографа, обретшего себя как искусство, способное познавать реальность в ее живых непосредственных формах. Мне, как работнику Киностудии имени М. Горького, хотелось бы подчеркнуть особую остроту, которую приобретает эта проблема в детском кино. На мой взгляд, просто художественно неэффективно заставлять детей озвучивать себя. Зачастую они делают это неплохо, то есть достаточно синхронно, но живая детская непосредственность гибнет при этом безвозвратно и остается лишь словесная информация, которую дети с механической бойкостью пробалтывают с экрана. Здесь уместно вспомнить эпоху триумфа Наташи Защипиной, которая во всех ее детских фильмах — «Жила-была девочка», «Слон и веревочка», «Первоклассница» и других — была записана синхронно. Я уверен, синхронная запись немало способствовала успеху юной актрисы.

Конечно, было бы нелепо декретировать синхронную запись, как и вообще что-либо окончательно утверждать в искусстве. Есть целый ряд жанров, где без озвучания просто не обойтись — например, в сказке или фантастике, где зачастую требуются стерильно чистая или фантастически насыщенная звуковая атмосфера, нереальное звучание речи.

Есть случаи, когда вопрос об озвучании должен решаться с особой осторожностью. Последнее время все чаще приходится сталкиваться с тем, что актер, снимавшийся в фильме, озвучивается голосом другого актера.

В особенности это относится к телевизионным фильмам, где темпы производства вроде бы оправдывают подобные «эксперименты». Смотришь иной раз картину и диву даешься — хорошо известный тебе актер говорит голосом другого, тоже хорошо известного актера. Казалось бы, пустяки, но при этом пустяке нарушается правда образа, теряется актерская органика.

Звук в телевизионных фильмах вообще давно уже требует отдельного и серьезного разговора. Там зачастую такое делается, что в прямом смысле ушам своим не веришь. Вот один, на мой взгляд, показательный пример: фильм белорусского телевидения «Атланты и кариатиды». Авторы картины более или менее выдерживают уровень, естественный для современного кинематографа в изобразительном решении фильма — монтажная «восьмерка» снималась грамотно, направление движения камеры в монтажных кадрах соблюдалось, свет падал из нужного направления. Что же касается звука, то здесь режиссер и звукооператор прямо-таки «разгулялись». Во многих сценах диалог произвольно обрывается посредине сцены и заменяется шумами или музыкой без малейшего к тому логического или эмоционального повода. В сценах, где синхронная речь перемежается внутренними монологами, трудно понять, когда мы слышим мысли персонажа, а когда его прямую речь, настолько одинаково все это звучит, причем не только по громкости и фактуре, но даже по актерской подаче. Голоса, доносящиеся из телефонной трубки, звучат громче и реальнее, чем голоса актеров, говорящих по телефону в кадре. Одним словом, создается впечатление, что понятие звуковой перспективы, плановости авторам фильма было просто незнакомо. В фильме есть несколько синхронно записанных сцен — кабинеты, квартиры, — но лучше бы их не было. Звучат они так, что сразу же становится ясно: действие происходит не в устланном коврами кабинете, а в павильоне, где шумят моторы, гудят осветительные приборы. Это тот случай, когда из-за акустической непригодности и зашумленности павильонов фонограмму следовало переозвучить.

Огромное значение в решении проблемы звуковой достоверности имеет сегодня и правильное, органичное для кинематографической выразительности использование музыки.

Музыка, по существу, пришла в кино одновременно с его возникновением. Немой экран с самого начала стремился восполнить свою немоту за счет эквивалентов звуковых образов: с помощью мимической, артикуляционной подчеркнутости, с помощью символов, вызывающих звуковые ассоциации. С развитием монтажа, с приходом на экран крупного плана звуковая устремленность кинематографа стала еще более очевидной. Нетрудно вспомнить многочисленные укрупнения набатных колоколов и капель воды, молотов, ударяющих по наковальням, и лошадиных копыт. Таких примеров можно привести много. Создатели немых фильмов стремились и к звуковой ритмике. Примером могут служить фильмы Чаплина, где человек оказывался затерянным в мире огромных, ритмически работающих машин, фильмы Фербенкса с их бесчисленными погонями и схватками. «Броненосец «Потемкин» чуть ли не весь построен на ассоциативной звуковой ритмике: ритмические винтовочные залпы на лестнице, своеобразный звуковой ритм заложен и в сценах восстания на броненосце. В ту пору музыка, музыкальная импровизационная манера были призваны, эмоционально иллюстрируя действие, подчеркивая звуковые его акценты, усилить ощущение звуковой устремленности экранного изображения.

Но вот кино зазвучало. Было ясно, что появилась прежде всего возможность услышать, что говорят актеры, как они поют. Не случайно первым звуковым американским фильмом стал «Певец джаза». А чем еще заполнить звуковую дорожку? Наиболее простое решение — зафиксировать на ней тот же музыкальный аккомпанемент, который прежде исполнялся тапером в кинотеатре. И вновь, но уже из громкоговорителей, полилась та же самая иллюстративная, имитирующая звуковые эффекты музыка, правда, теперь в сочетании или попеременно с речью и шумами. На этом пути музыка для кино достигла известных вершин, ибо создавали ее уже не таперы у экрана, а

такие выдающиеся композиторы, как Прокофьев и Шостакович, Дунаевский и Покрасс. Шли годы, менялась, совершенствовалась стилистика кино, развивались, обогащались звуковые выразительные средства, но сохранялась, увы, традиция музыкальной иллюстрации действия. Менялся лишь мелодический строй музыки. От массовой, популярной музыки 30-х годов кино пришло через симфонизм 40-х и 50-х к современным нервным ритмам в лаконичной оркестровке, а суть в большинстве случаев остается все та же — иллюстративная архаика немого кино.

Какой же должна быть современная киномузыка? Т. Лиознова как-то сказала, что музыка не должна пересказывать то, что мы и так видим на экране, она призвана выразить авторскую мысль. Надо признать, что в истории нашего кино можно назвать не один фильм, где музыка может быть по праву отнесена к разряду подлинно авторской. Ну, а если авторам фильма удалось с помощью актеров, через изобразительный и звуковой (речь и шумы) ряд внятно и убедительно выразить то, что их волнует, то музыка становится лишним, избыточным средством выражения и ведет к разрушению экранной достоверности, содержащейся в удачной сцене.

Около двадцати лет тому назад мы увидели фильмы А. Столпера «Живые и мертвые» и М. Ромма «9 дней одного года». Фильмы очень разные и по стилистике, и по проблематике. В обоих не было музыки, но это не помешало (скорее помогло) их огромному эмоциональному воздействию на зрителя. Жестокий, душераздирающий голос войны в одном из них, гул синхрофазотронов и тишина лабораторий — в другом оказались той верной звуковой средой, которая способствовала пониманию размышлений авторов фильмов о героизме и чувстве долга солдата и ученого.

Но за истекшие два десятилетия лишь немногие ощутили подлинную силу, которая кроется в звуке, лишенном музыкально-иллюстративной поддержки, доверились ей и постарались ею овладеть. Зато многие стали пользоваться музыкой для латания эмоциональных прорех, возникших в фильме, для прикрытия нехватки режиссерского мастерства. Зачастую на просмотре материала, когда на экране появляется неинтересная сцена, можно услышать: «А здесь мы поставим музыку». Особенно часто профанируется идея музыкального оформления фильма в детективно-приключенческих жанрах. Редкая погоня обходится там без музыки. Почти всегда можно предугадать, какой по характеру будет музыка в той или иной сцене: состояние страха, опасности, окончательная победа добра и справедливости. А ведь еще в 1962 году А. Хичкоком был сделан фильм «Птицы», где открывалось столько возможностей попугать зрителя музыкой, между тем автор не пошел по этому легкому пути, а предпочел поистине титанический труд по созданию уникальной шумовой фонограммы с голосами огромных птичьих стай, выражавших широкую гамму состояний — от миролюбия до агрессивности.

А вот примеры, когда даже в тончайших психологических фильмах с помощью шумов достигаются эффекты самого высокого художественного уровня. В «Зеркале» А. Тарковского есть сцена, где героиня (М. Терехова) сидит на ограде у опушки леса. После разговора со случайным прохожим (А. Солоницын) она остается на месте, и тогда по полю проносится порыв ветра, который передается звуком в удивительно соответствующей эмоциональной атмосфере сцены фактуре (звукооператор С. Литвинов). Этот звук выражает состояние тревоги и ожидания героини в сто крат точнее и выразительнее, чем это сделала бы любая музыка.

В «Беге» А. Алова и В. Наумова по улице беспорядочно бегут белые войска. У ворот оставленного штаба, чуть ли не под ногами солдат, сидит мальчик возле пишущей машинки, брошенной впопыхах кем-то, и ударяет по клавишам. В какой-то момент стук машинки вытесняет топот копыт, грохот подвод, крики, команды и продолжается уже в полной тишине (звукооператор Р. Казарян). Становится предельно ясной мысль авторов об уходе мрачных, темных сил и приходе нового. Достигается же это крайне лаконичными шумовыми средствами.

Есть в кино еще один вид музыки — внутрикадровая музыка, то есть музыка из радио, поющие в кадре актеры, играющий оркестр и тому подобное. Чаще всего это музыка-цитата, либо воссоздающая эпоху, либо характеризующая вкусы персонажей и даже их социальный характер. При точном попадании такая музыка становится мощным художественным компонентом фильма, поскольку сила ее в достоверности.

Но и здесь уже сложился стереотип, начинающий работать в обратном направлении. Вот малый джентльменский набор: предвоенные годы — «Брызги шампанского» и «Рио-Рита», военное время — «Синий платочек», «Землянка», «На позицию девушка...», дореволюционные годы и лагерь белых — «Так громче, музыка, играй победу...» и так далее. Думаю, что стереотип этот возник не из-за отсутствия фонограмм прошлых лет, живых свидетелей или справочного материала, а все из-за того же недостатка профессионализма и творческого равнодушия к звуку, к музыке в частности.

Но для придания достоверности не обязательно брать мелодию общеизвестную, песню популярную. Это просто должна быть подлинная песня из соответствующей эпохи. Как свежо и по-новому прозвучала в «Пяти вечерах» Н. Михалкова так и не спетая до конца песня «Не для меня придет весна», о словах которой настойчиво допытывается герой (С. Любшин) у посетителей вокзального ресторана.

Итак, песни. Назовите песни из фильмов, которые стали популярными за последние двадцать лет. Пальцев на руках должно хватить вполне. Причем здесь прежде всего песни из комедий и музыкальных фильмов, которые относятся к особому, достаточно условному жанру кино и строятся по своим особым драматургическим законам. Это песни из «Иронии судьбы», из комедий Гайдая...

Существует убеждение, что зритель ждет от фильма песен. Думаю, что мнение это ошибочно. Зритель ждет прежде всего глубоких фильмов, талантливо и честно рассказывающих о том, что зрителя волнует, а если в хорошем фильме прозвучит запоминающаяся песня и она органически сольется с повествованием, зритель будет, конечно, благодарен. Но современная киностилистика с ее жесткими драматургическими рамками и стремлением к максимальной достоверности такова, что песни чаще всего становятся чужеродным элементом в фильме. Трудно, например, представить себе сегодня фильм о танкистах, где герой, высунувшись из башни танка с гармонью в руках, запел бы «Три танкиста, три веселых друга», а оркестр подхватил бы мелодию. Фильм, о котором идет речь, жив в нашей памяти и дорог, как воспоминание молодости, но подражать его стилистике сегодня никто не осмелится. В результате песни звучат на экспозиционных и пейзажных кадрах, на титрах и чаще всего имеют весьма отдаленное отношение к содержанию фильма, выполняя чисто служебную, «виньеточную» функцию, являются звуковым фоном, просто-напросто заполняющим экранное время. Не удивительно, что подобные песни не оказывают на зрителя заметного эмоционального воздействия и не запоминаются, независимо от их музыкального и поэтического качества. Если же песня органично вплетена в драматургическую ткань, то здесь становятся возможными такие удачи, как песня Б. Окуджавы из «Белорусского вокзала», песня Я. Френкеля из «Минуты молчания» или песня Е. Птичкина «Ромашки спрятались...» из «Ленинградского проспекта». Жаль, что трудно провести много подобных примеров.

Музыкальная иллюстрация, звучавшая с экранов в течение полувека, постепенно уходит из кино. Так же, как постепенно уходят чуждые общему художественному строю фильма, нарушающие достоверность сцены звуковые фактуры. Процесс этот необратим, как необратимо движение кинематографа к подлинному реализму, высокой жизненной правде. Жаль только, что отмирание устаревших форм звукового решения фильма происходит так мучительно медленно.

Илья Фрэз

С каждым по-разному

Странички режиссерского дневника

Хорошо известный советскому зрителю кинорежиссер И. А. Фрэз всю свою жизнь снимает фильмы о детях и для детей.
Попутно от фильма к фильму он ведет творческий дневник, в котором день изо дня запечатлеваются основные этапы его работы.
В 1965 году в «ИК» (№ 1) была напечатана часть его режиссерских заметок и наблюдений.
Сейчас мы представляем на суд читателя «страничкн» его «режиссерского опыта» в целом, сделав, естественно, купюры в опубликованной ранее части.

Мы знаем, как трудно бывает родителям добиваться от своих детей послушания. Знаем, как нелегко приходится учителям в школе. Даже одного урока не могут ребята спокойно высидеть. Особенно малыши-первоклашки.

Глядишь, один уже потягивается:

— А скоро ли домой?

А то вдруг во время урока начинает завтракать, удивляется, почему нельзя:

— Мне дома всегда разрешают, ешь, говорят, когда хочешь...

Другой неожиданно собирает ранец и уходит из класса вовсе:

— Я по маме соскучился...

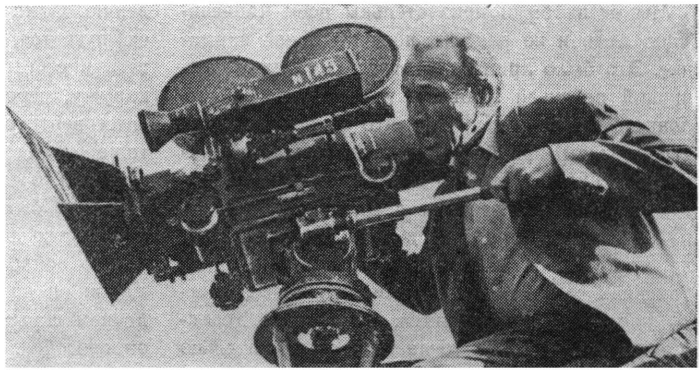
Еще труднее приходится тем, кто постоянно работает в своих фильмах с «артистами»-детьми, частенько с малышами. Здесь задача оказывается посложнее, чем у любого родителя или педагога. Надо заставлять ребенка делать то, к чему он не привык, что ему совсем не свойственно в жизни. Повторять одно и то же бесконечное количество раз, пока длится съемка. И требуем мы с них тогда весьма строго, несмотря на возраст. Иной раз с малыша приходится спрашивать гораздо больше, чем со взрослого. По существу, для детей начинается самая настоящая трудовая деятельность — физическая и умственная одновременно.

Как тут удержать малолетнего «артиста» в полном и безоговорочном подчинении, да еще так, чтобы он не чувствовал всей тяжести нашей власти над ним и не взбунтовался?

●

Прежде всего следует рассказать, откуда мы берем необходимых для съемки детей. Где их находим? А дело это нелегкое, потому что никогда не известно, где и когда ты его найдешь — героя своего будущего фильма. Это почти всегда случайная находка — удача.

Ищем повсюду. Ходишь по улице, ничего не видишь вокруг, кроме детей. Сидишь в кинотеатре, на утреннем сеансе, а вместо экрана смотришь в зал — на детей. Становишься невольным любителем новогодних детских праздников — на елках их всегда много. Не говоря уж о детских садах, о школах, которые обшариваются нашими помощниками в поисках детей весьма тщательно. Нужен малыш — они



И. Фрэз за киноаппаратом

идут в детский сад. Школьник — идут в школу, в тот класс, в котором учится герой будущего фильма. Ремесленника лучше всего искать в ремесленном училище: больше будет похож на своего кинематографического героя, да и учить его не надо, как в руках напильник держать. Суворовца ищи в суворовском — совсем другая выправка.

Спрашивается, неужели нельзя эти поиски как-то упростить, чтобы не мы шли к детям, а они к нам? Казалось бы, очень просто.

Только попробовал я как-то однажды и, скажу откровенно, зарекся на вечные времена.

Киностудия объявила в газете и по радио: требуется, мол, для фильма «Слон и веревочка» девочка трех-четырех лет. Способная, умеющая и петь, и танцевать, и многое другое (не помню, что еще там было написано). Пришли сотни девочек: с родителями, бабушками, дедушками... И все те, которые сами даже и не догадывались об этом, оказались одаренными. Все девочки, до единой! И понятно почему: какая же нормальная мать посчитает своего ребенка неспособным или, боже сохрани, уродливым? Ни одна! Вот и привели их. Танцевать не умеет, подумаешь, беда — научится. Петь — тоже не большая проблема. Нас буквально атаковали родители: умоляли, доказывали, настаивали. Дверь приемной «комиссии» заблокировали так, что выйти было невозможно. Пришлось убегать через окно.

В другом случае небольшая бесхитростная моя заметка в газете «Пионерская правда» о предстоящей работе над фильмом «Чудак из пятого «Б», где мельком было сказано (клянусь, без всякого намека), что герой фильма еще не найден, вызвала невиданную бурю писем: в адрес редакции, студии, режиссера, — «на деревню дедушке...» В них дети бескорыстно предлагали свои услуги:

«Я тоже ученик из пятого «Б», поэтому согласен у вас сниматься». И больше ничего — только обратный адрес. «Я взрослый, старшеклассник, но очень маленького роста — уверен, что подойду», — писал другой. «К сожалению, я девочка, — сетовала на свою судьбу еще одна, — зато коротко подстрижена, могу играть мальчика — никто не узнает». Поверьте, это не выдумка — выдержки из подлинных писем.

Некоторые из написавших для наглядного знакомства прислали свои фотографии: на одной был изображен голенький мальчик, в возрасте не больше года. Другой снят в плотном окружении целого класса ребят. Чтобы не затеряться, он догадался отметить себя — перекрестил жирным крестом фламастера свое лицо так, что его совсем было не разглядеть Третий умудрился сняться на школьном маскараде, в маске медведя — только подбородок и виден. Писали матери, бабушки, подружки... Коллектив учителей одной из школ выдвигал свою кандидатуру «стопроцентного чудака» — тоже из пятого класса. В подтверждение подлинных его достоинств прислали весьма трогательную характеристику, скрепленную подписями и печатью.

Мы очень были признательны всем написавшим, хотя и не рассчитывали на такое внимание. Это было лишним подтверждением безграничной ребячьей любви к кинематографу, желанием ему служить. Или, что тоже возможно, стремлением приобрести известность, прославиться. Уверен, что среди наших корреспондентов были и способные дети, наверное даже, но как их узнаешь? Не поедешь по всей стране знакомиться. Впрочем, кое-кто предлагал приехать сам, «за свой счет», что совсем могло оказаться рискованным, обернуться досадным конфузом. Вот тогда-то мы окончательно убедились, что нужно искать кандидатов только самим. Другого пути нет, если относиться к этому делу серьезно. Во всяком случае, так отныне было для нас.

●

Еще задолго до съемки предварительно отобранные дети сразу же попадают в неведомый мир кинематографа, непривычную обстановку — все здесь ново. Очень важно тогда дать им время оглядеться, попривыкнуть — что называется «акклиматизироваться» в новых условиях. Да и будущим их руководителям поближе познакомиться с теми, кого они собираются привлечь для участия в своем фильме.

Такое взаимное ознакомление начинается сразу, с первой минуты, как только дети переступили порог киностудии, стали кандидатами на исполнение одной из ролей, большой или маленькой, не столь уж существенно. Претендентов бывает обычно множество, десятки, а то и сотни, бывали даже тысячи. Иногда сразу находится подходящий, а чаще всего такой отбор — процесс, длительность которого зависит от сложности роли и предъявляемых требований.

Проще всего определить, подходят ли внешние данные: возраст, цвет волос, рост, глаза и т. д. Нетрудно запомнить некоторые особенности: например, сильно курносый нос, рыжие волосы, веснушки... Но это только внешние приметы, важное, но совсем не главное условие в процессе отбора. А дальше? Дальше надо присмотреться к индивидуальным привычкам, склонностям, чертам характера.

Все дети — разные по натуре, по своему поведению. Один при первом знакомстве стесняется, пугается, слова не может промолвить — весь в себе. Другой сразу же выплескивается наружу, через край. Чрезмерно развязен, волчком вертится, рта не закрывает. Возможно, тоже от стеснения — своеобразная защитная форма, кто его знает? Первое впечатление, как известно, бывает обманчиво, в особенности при знакомстве с детьми. Здесь необходимо внимательно понаблюдать за каждым в отдельности. Каков он на самом-то деле? Что за его поведением скрыто? А главное, определить, на что он способен. Но как?

Для самого предварительного знакомства, чтобы хоть чуточку расшевелить ребенка, пробуем задать вначале несколько, казалось бы, самых обычных вопросов.

— Назови свое имя.

Молчит. Не знает. Странное начало.

— А как тебя зовут?

— Сережа.

Ничего нет странного — имя не знает, а зовут его — Сережа.

— Из какого ты, Сережа, детсада?

— Из тридцать двадцать пятого.

— А сколько тебе лет?

— В мае будет пять, а сейчас только шесть.

— Сколько, не пойму?

— Пять лет и шесть годов.

— Вот теперь ясно. А родители есть?

— У меня только четыре родителя: мама, папа, бабушка и дед.

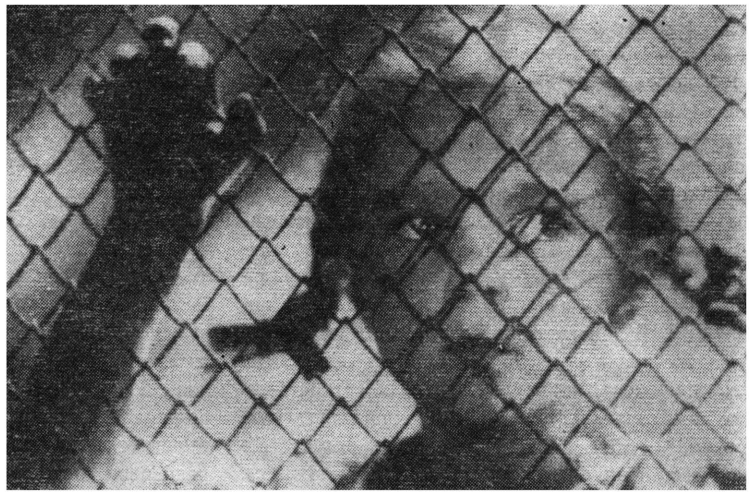
— А чем твои мама и папа занимаются?

— Мама варит обед, а папа кушает...

Попробуй, разгадай такого сразу, на что способен. В дальнейшем, правда, мальчишка разговорился. Оказался Сережа вполне толковым парнем, к тому же большим ценителем кино. Обожал смотреть «мультипульти». Видел смешную картину про тигра. «Полосатый рельс» называется (не «рейс», а «рельс»). И еще одну: «Победа идет на войну», что означало: «Бабетта идет на войну».

●

Ответы на подобные вопросы кое-что говорят поначалу об общем развитии детей. Но не дают, конечно, никакого представления об их актерских возможностях.



«Слон и веревочка». Лидочка — Наташа Защипина

Вместо вопросов, вернее, вместе с вопросами, дети выполняют еще и простейшие наши задания. Их может быть множество, самых разных: поиграй в «дочки-матери», продавца и покупателя, доктора и больного (в это все они любят играть). Или изобрази идущий паровоз, старую злую собаку, веселого щенка. Залай, заскули, повиляй хвостом. Расскажи, наконец, веселый анекдот, или припомни смешной случай из собственной жизни, сочини сказку. (Чувство юмора, фантазия — первые и непременные условия.) Может, рисовать умеешь? Нарисуй, что хочешь. Спой, станцуй! Не можешь? Прочти тогда стихотворение или басню.

Есть ли у детей музыкальный слух, фантазия, склонность к художественному творчеству? — все это для нас небезразлично. И в тетрадки бывает любопытно заглянуть, как пишет, не много ли помарок, свидетельствующих о несобранности. Помарки — это ведь тоже проявление определенной черты характера, человеческой индивидуальности. Так же, впрочем, как излишний педантизм. Неряшливость может помешать в дальнейшем нашей работе. Если рисует, поет, любит стихи, сам сочиняет — это первый признак одаренности ребенка, степень его духовного богатства.

В зависимости от возраста могут быть предложены разные задания — каждому свое. Все средства хороши, если они помогут ребенку раскрыть свой характер, стать таким, каким он бывает обычно в жизни, как ведет себя вне чрезвычайных обстоятельств, в которые сейчас попал.

«Раскрыть характер», «выявить индивидуальность» — это и есть, пожалуй, самое важное и трудное. Значит, не только узнать его способности, но и выяснить, соответствуют ли черты его характера задуманному в сценарии персонажу. И годен ли он вообще к такой работе. Послушен ли, сдержан, умеет ли сосредоточиться, работоспособен ли. Необходимо заранее знать, на что вы сможете рассчитывать в работе с каждым из детей.

Предположим, вам, наконец, стали ясны способности кандидата, его актерские возможности. Допустим, понятны его индивидуальность, основные черты характера. Но и это еще не все. Настало время практически проверить каждого на деле.

●

Фотопробы. Они очень важны для продолжения наших наблюдений за поведением детей во время далеко еще не самого сложного испытания. Нервничают или относительно спокойны? Как реагируют на слепящий яркий свет?

— Э-ээ, нет, щуриться нельзя, а то на экране вместо глаз окажутся небольшие щелочки.

А что может быть выразительнее человеческих глаз? В результате проведенных фотопроб легко увидеть, на что эти ребячьи глаза способны. Умеют ли они думать, грустить, смеяться или ничего не выражают, а лицо только способно на гримасу.

Наконец, последний тур испытания: кинопробы — «разведка боем». Остались два, максимум три кандидата. Из них нужно окончательно выбрать того, кто будет сниматься в фильме. Пробы проводятся каждым режиссером по-разному. Я предпочитаю сразу снимать самые сложные куски роли. Пусть получится не столь уж совершенно поначалу, зато поймешь, какие возможности, пока не до конца еще разбуженные, таит в себе каждый из детей. До какой степени они восприимчивы и податливы. А в отношениях с детьми на кинопробах устанавливаются окончательные контакты и наибольшее взаимопонимание.

Для меня кинопробы — это не только пробы актеров и дальнейшее сближение с детьми — нахождение с ними общего языка. Это еще и очень важный этап в продолжении поисков стилистики и жанровых особенностей предстоящей работы. Пробы, в конечном результате,— эскиз будущего фильма.

●

Особенно трудно было найти четырехлетнего мальчика на главную роль в картине «Я купил папу». Роль у Димки — так звали героя фильма — большая и очень сложная. Много диалогов, даже внутренние монологи. Ему нужно и плакать, и смеяться, переживать самые разные, тонкие человеческие чувства. И все это должен проделывать ребенок четырех лет. От силы — пяти. Впрочем, пять — уже многовато: стар. В таком возрасте один год может вмещать целую вечность. Где нам найти такого на редкость одаренного мальчишку? Ждали, что появится «вундеркинд», как минимум, а он не появлялся. В процессе затянувшихся поисков временами мы впадали в отчаяние. Пора начинать снимать, а героя нет. Просмотрели уже тысячи ребят, обшарили все детские сады города, чтобы найти одного.

Алешу Загорского, несмотря на наши «испытания», мы определили как мальчика, ничем особенно не примечательного, такой же, как и все. И вел себя так же: молчал, испуганно жался к стене — робел. Одним словом, самый обыкновенный мальчик. Но все же почему-то запомнился. С отчаяния вызвали вторично. Повнимательнее присмотрелись. Показался более занятным. Как-то по-особому коряво ходит, носками внутрь. Все делает на первый взгляд нескладно, но по-своему, органично. А глаза большие, смышленые, с хитрецой, вроде себе на уме. И лета вполне подходящие: точно четыре года. Говорит отлично, четко произносит все буквы алфавита. Признаться, я не являюсь, как некоторые режиссеры, поклонником «смешной», специфически детской речи, когда вместо слов во рту одна «каша», так что и не разберешь потом с экрана, что этот малютка говорит. И совсем не умиляюсь, а скорее огорчаюсь, когда детей в наших фильмах рассматривают, как неких уморительно занятных букашек. Не людей, а только чем-то на них похожих.

Алешиной дикции мог позавидовать даже взрослый актер, а памяти и подавно. Прочтешь ему страницу диалога из сценария, а он уже запомнил, слово в слово. Чужие слова произносит так, как будто они его собственные, им только что придуманные. Никогда не повторяет режиссерской интонации, она всегда своя, только ему присущая. К тому же легко фантазирует. Свободно превратил простую палку в лихого скакуна. Трудолюбив и не устает, что тоже очень немаловажно в нашем нелегком деле.

Алеша не был похож на привычного мальчика-киногероя. Так это же хорошо! Может, он и есть тот самый «вундеркинд», которого мы так долго искали, этот обычный, ничем не примечательный мальчик?

Наконец-то был определен герой фильма. Алеша свято верил во все, что должно было произойти на экране. Ведь и его так же, как и Димку, мама тоже купила в магазине — только в «Детском мире». Он верил в это, не в пример другим его ровесникам, утверждавшим, что «сыночки из клеточек рождаются» или от «дикообразной обезьяны получаются». Один — тот твердо знал, что человек произошел от

«Первоклассница». И. Фрэз и оператор Г. Егиазаров с участниками фильма

обезьяны. Только не понимал, почему не все обезьяны стали людьми. Другой — поведал мне тогда по секрету, что «дети не покупаются, их только родить можно в Лепешинском тупике». Я не стал разубеждать его в этом.

Алеша верил, что актриса Оля Лысенко его вторая мама, правда, «картинная». Быстро привязался и полюбил вновь приобретенного второго «папу». Не на шутку опасался артиста, игравшего милиционера, действительно очень похожего на настоящего. А как же — форма та же! Собаку Ингула боялся не только потому, что требовалось по роли, а по-настоящему.

Это был легко возбудимый ребенок, восприимчивый и эмоциональный. Вызвать у него необходимое состояние бывало иногда не столь уж трудно. (Оговариваюсь — далеко не всегда, так как это зависело от очень многих и разных обстоятельств.) Рассказываешь во время съемки какую-либо историю или сказку, и в зависимости от их содержания лицо мальчугана меняется, принимает разное выражение, становится веселым или грустным, испуганным или удивленным. Глаза мальчика выражали различное его состояние. И все это происходило совершенно непроизвольно и естественно.

Таким «артистом» был Алеша Загорский. Непосредственный, как самый малый ребенок, и мудрый не по годам. Он охотно делился своим опытом со взрослыми, несколько утратившими уже память детства. Много привнес в наш фильм своего. Вместо того, например, чтобы смотреть в бинокль, как предполагалось по сценарию, предложил смотреть в свои собственные сжатые кулачки, утверждая, что так «намного интереснее». И мы охотно воспольз-

зовались его предложением. Получилось действительно интереснее.

Однажды Алеша всерьез разволновался:

— Вы все перепутали, — негодовал Алеша, — сначала надо было снимать, как я вхожу в магазин, а то как я мог тут сразу очутиться?

Недоумение мальчишки было естественным. Мы снимали сцены не последовательно. А откуда непосвященному в «тайны» кинематографа знать, что происходящее по сюжету раньше иногда приходится снимать гораздо позже. Сначала развод — потом свадьбу. Рождение позже, чем смерть.

Мальчик относился к съемкам со всей серьезностью:

— Ты тунеядец, а я работаю. Не мешай мне, иди отсюда,— прогонял он своего младшего трехлетнего братишку, когда тот появлялся на съемочной площадке.

В конце съемок, когда Алеша уже совсем освоился и не робел, когда все, как ему казалось, он понимал не меньше нашего, между нами возникали даже некоторые «творческие разногласия».

— Пой, пожалуйства, погромче,— попросил я его.

— Это будет не пение, а крик,— возразил мне Алеша.

— Ну спой тогда повеселее...

— Не всякую песню надо петь весело,— резонно заметил мальчик.

Работать с Алешей не всегда было легко, как и с любым ребенком. Требовались изобретательность, постоянные находки, режиссерская импровизация, выдумка. Но зато это всегда было интересно и неожиданно. А общение с таким мальчиком доставляло всем нам истинное удовольствие.

Как-то утром поздоровался я с ним. Спрашиваю:

— Ну что у тебя нового, Алеша?

— Ничего особенного,— отвечает.— Тихий океан высох...

Это лужа, оказывается, высохла в детском саду. Удивительный был мальчик, в свои четыре года — личность!

На сей раз нам повезло, герой был выбран стоящий. Но сколько мучительных сомнений одолевают режиссера до момента, пока принято окончательное решение: да, это тот самый мальчик, который нужен, о котором мечтал. Не ошибиться бы, может, не он? Ведь от правильного выбора героя-ребенка зависит успех фильма. Необходимо самое точное попадание — только в десятку. Иначе провал неминуем. Ведь в данном случае без Алеши не было в картине ни одного кадра. А мальчику, как мы знаем, только четыре года. Справится ли? Вернее, справимся ли мы вместе с ним с этой труднейшей ролью? И такие сомнения возникали почти всегда в начале каждой новой картины.

●

Так было и при выборе героя для фильма «Чудак из пятого «Б». Роль чудака — вожатого, пятиклассника Бори Збандуты — была не менее сложной, чем мальчишки Димки. Боря смешон и трогателен, во многом эксцентричен, любит стоять на голове. Роль комедийная, играть в комедии трудно даже актерам-профессионалам, не говоря о детях. Дети обычно начинают кривляться, гримасничать, стараются смешить, почти всегда переигрывают.

Андрей Войновский — исполнитель роли «чудака» — был необычен. Внешне нескладный, смешной паренек. Всегда серьезный, без тени улыбки на лице. Все он делал всерьез, а смотреть на него было смешно, хотя он совсем никого не старался смешить. Никогда не гримасничал, не корчил рожи. Все на полутонах, на внутреннем, ему присущем юморе. Но эта его сдержанность, неброскость, некоторая странноватость, а главное, отсутствие внешнего обаяния, которое мы всегда хотим видеть в любом герое, невольно многих настораживало, вызывало недоумение: позвольте, что это за герой? И хотя возраст у него был совсем другой, чем у маленького Алеши, сомнения оставались все те же.

Так было в этом же фильме и с ролью первоклассницы Нины. Мы долго не решались снимать отобранную и утвержденную девочку, даже тогда, когда съемки уже начались. Запомнилась другая, которая во время пред-

«Васек Трубачев и его товарищи». И. Фрэз с участниками фильма

варительных проб была намечена на исполнение малюсенького эпизода. И тогда я стал снимать в этой роли сразу двух девочек, причем совершенно разных.

— Я эту главную рольку никому не отдам,— заявила во всеуслышание та, которая была утверждена и по общему признанию имела гораздо больше шансов. У нее все легко и свободно получалось, даже ария Кармен, которую она лихо исполняла. Многие, включая членов художественного совета, недоумевали: «Что тут раздумывать, сомневаться, девочка явно способная, надо снимать ее». Я не был в этом уверен. И ребята, снимавшиеся в картине, тоже. И тут началась между двумя этими девочками борьба, что мягко называлось у нас соревнованием.

Вторая девочка была скромная, молчаливая — не такая, как первая. Не показывала, что волнуется, но остро переживала соперничество. Скоро я понял, что именно она должна исполнять в картине эту «главную рольку». Та, первая, излишне самоуверенна, легковесна, все у нее на поверхности, слишком видно невооруженным глазом. У профессиональных актеров это называлось бы наигрышем. У второй все глубоко запрятано, потому серьезно и значительно. Ей веришь.

Первый же отснятый материал убедил всех. Роль первоклассницы Нины была поручена второй претендентке — Розе Агишевой. А маленький эпизод — арию Кармен — прекрасно исполнила в картине первая девочка. В правильности такого выбора меня окончательно убедил характерный случай, происшедший во время съемок одного из эпизодов фильма.

Все первоклассники, чтобы не подвести своего любимого вожатого, при его содействии и с его благословения списали классную работу, и все получили пятерки. Только у одной Нины оказалась в тетради двойка.

— Эх, ты даже списать не смогла!— укоряли ее мальчишки.

Первоклассница Нина — Роза Агишева, не скрывая волнения, дрожащим голосом спросила меня:

— Я правильно поступила, что не списала?

— Конечно, правильно.

Сжав зубы, девочка убежденно и страстно произнесла тогда:

— Могла, но не захотела!

Она была уверена теперь в правильности своей гражданской позиции в этом жизненно важном для нее вопросе. Девочка не только снималась, она жила сейчас реальной жизнью. Не играла, а жила. Поэтому и получилось у нее естественно и убедительно. Сцена приобрела необходимую значительность.

Первую девочку, о которой шла речь вначале, такой вопрос никогда не взволновал бы. И образ первоклассницы Нины получился бы

у нее другим не только в этой сцене. Совсем другим.

Многое определяет в фильме точный выбор детей, потому мы и придаем этому процессу первостепенное значение.

●

Нет правил без исключения. О редчайшем исключении из общепринятого правила я и хочу сейчас рассказать.

Многие режиссеры, снимая детей, часто озвучивают их голосами взрослых актрис-травести, делают это вполне профессионально, если нужно, исправляя попутно дефекты детской речи, отыскивают более точные и выразительные интонации. В результате получается совсем неплохо, иногда даже вполне хорошо. Так что зритель и не замечает этого обмана.

Я обычно строго придерживаюсь определенного правила: кто снимался, тот и должен себя озвучивать. Детей, за редким исключением, всегда стараюсь снимать синхронно (записывать речь одновременно со съемкой). Никакая «тетенька» никогда не сможет заменить мне ребенка... Это же не театр, а кино. В нем все должно быть по-настоящему. Можно ли представить себе, что вместо детей мы будем снимать взрослых актрис? Абсурд! Впрочем, была у нас феноменальная актриса Янина Жеймо, сыграла девочек в нескольких фильмах. Единственная в своем роде, других не припомню.

В начале работы над фильмом «Это мы не проходили» нам никак не удавалось найти девочку для одной из центральных ролей — школьницы Милы Ходзицкой. Этой сложной, тонко чувствующей натуры, с богатым внутренним миром, чистой и трепетной девочки... Мила жила в так называемой неблагополучной семье, без отца, с малообразованной матерью. К тому же тяжело больная, почти обреченная, с постоянно преследующими ее обмороками. Главной ее надеждой и опорой в жизни был мальчишка-сверстник, человек, несмотря на свой возраст, самостоятельный и мудрый, которого она любила так, как любят впервые только дети.

Сыграть эту драматическую роль, наполненную переживаниями, так тонко и любовно выписанную в сценарии драматургом, было делом далеко не простым. Здесь необходимо было найти девочку с характером, приближенным к задуманному сложному и многоплановому образу нашей юной героини. Способную прожить ее жизнь, как свою собственную.

Искали долго и тщательно. Находились одаренные девочки, но все они, как нам казалось тогда, не смогли бы выразить всей полноты чувств и переживаний, наполнявших Милину душу. Не доросли еще до их понимания, выглядели по сравнению с Милой нравственно отсталыми несмышленышами.

Как-то в студийной раздевалке я оказался рядом с девочкой, на которую невольно обратил внимание. Ей было лет двенадцать-тринадцать. Хотя пришла она, как видно, впервые, но вела себя весьма самостоятельно, словно взрослая, не обращая внимания на сопровождающую ее молодую маму, по всем признакам актрису. Нисколько не смутилась, когда гардеробщица отказалась принять у нее пальто: «Мы раздеваем здесь только взрослых. Пусть мама отведет тебя в детскую комнату». В ответ на это девочка чему-то загадочно улыбнулась «про себя» и пошла впереди матери. Внешне она ничем не была примечательна, самая обыкновенная девочка, и все же чем-то обращала на себя внимание. Может быть, тем, что одета была не так, как обычно одеваются дети, а скорее по-взрослому, и в ушах кокетливо висели сережки.

Вскоре, к моему удивлению, я увидел этих посетительниц у себя в режиссерском кабинете. Они были вызваны к нам на картину и в действительности оказались никакие не мама с дочерью, а подружки из одного театра — обе актрисы ТЮЗа. «Мама», как и полагалось, ростом была гораздо выше своей «дочери», зато моложе ее по возрасту, что казалось совсем неестественным. Предполагалось, что «девочка» сможет сыграть у нас роль Милы Ходзицкой. Для этой цели она и была к нам приглашена. Так непохожа была она на обычную травести! Даже при более внимательном придирчивом рассмотрении и ближайшем знакомстве внешний вид «девочки» ни у кого не вызывал сомнения.

Я умышленно знакомил актрису со многими моими коллегами режиссерами, и те сразу же начинали разговаривать с ней «посюсюкивая», как обычно разговаривают с «дитем». И удивлялись, почему я обращаюсь к ней на вы. Считали, очевидно, что это один из обычных педагогических приемов режиссера, постоянно работающего с детьми, свидетельство его уважения к личности ребенка.

Меня терзали сомнения — как быть? Ведь экран неминуемо увидит то, что может не заметить обыкновенный человеческий глаз. Лицо, увеличенное экраном в несколько десятков раз, когда становится ясно видно все, каждая ресничка на глазах, не сможет ничего скрыть. Благодаря чему любой зритель отличит взрослого человека от девочки, и мы будем неминуемо разоблачены. А главное, каким бы ни был подлинным внешний вид, это еще мало что значит. Гораздо сложнее внутренне перевоплотиться — взрослой женщине стать на экране девочкой, сыграть детский возраст так, чтобы это было естественно и органично, без тени «притворства».

На предварительных репетициях Таня Канаева, так звали актрису, доказала, что и это возможно. Она оказалась актрисой редчайшего таланта и одновременно незаурядной человеческой личностью. Эта ее незаурядность становилась непосредственным качеством Милиного характера, чего мы так хотели. Единственной нашей просьбой к актрисе было: «Не старайся играть девочку (сказывалась тюзовская практика), оставайся сама собой, такой, как в жизни».

Серьезные и обстоятельные пробы полностью убедили нас в возможности столь рискованного эксперимента. Надо попытаться — «чем черт не шутит»! Однако сразу же договорились, пусть это будет нашей тайной, пусть говорит за себя только экран. Мы прекрасно понимали: если заранее знать, что вместо настоящей девочки в фильме играет взрослая актриса, неминуемо у любого зрителя возникнет своеобразный психологический барьер, который трудно будет преодолеть, как бы хорошо актриса эту роль ни исполняла.

Редактор, мой постоянный и верный «душеприказчик», которой я всегда и во многом доверял, первой посмотрела пробы. Из всех кандидаток больше всего ей понравилась Таня Канаева. Актриса выгодно отличалась от остальных. Это была обычная девочка и вместе с тем личность с ярко выраженным цельным характером. Редактор не знала нашего секрета.

«Необыкновенное путешествие Мишки Стрекачева». Мишка Стрекачев — Алеша Борзунов

— Где вы нашли такую способную девочку?— спросила она после просмотра.

Я торжествовал. Обман удался. Она ничего не заметила.

— Это не девочка,— не удержавшись, захлебываясь от удовольствия, стал рассказывать я,— это взрослая актриса, никому еще не известная, работала в провинции, только-только определяется в театр...— Я мгновенно «раскололся» и невольно раскрыл наш секрет.

— Вы шутите. Не может этого быть,— редактор искренне удивилась. И тут же усомни-

лась в возможности такого эксперимента.— Хорошо, конечно, но.. Травести... Вы же сами прекрасно понимаете, пробы — это еще не доказательство. Впереди картина... Значит, на сей раз собираетесь изменить своему основному принципу — «в кино все по-настоящему»? Зря!

День, когда художественный совет утверждал наши актерские пробы, я хорошо запомнил. Первой говорила редактор. Понимая всю ответственнось происходящего, она раскрыла наш секрет. И тут же все засомневались. Все до одного. «Помилуйте, да как же это возможно?» Я остался в полном одиночестве — один против всех.

И все же твердо решил снимать Таню Канаеву. Это не было упрямством. Нет. Я был убежден, что подобную роль не сможет исполнить обычная девочка, будь она хоть трижды одаренной актерски. Надо рисковать! Правда, до принятия этого окончательного решения еще раз показал пробы нескольким режиссерам, не посвященным в историю вопроса. И у них не возникло никаких сомнений в правильности моего выбора. Значит, и у зрителей не возникнут такие сомнения, тем более что лицо актрисы пока еще никому не знакомо — впервые появится на экране.

И теперь, спустя много лет после выхода картины на экраны, я убежден, что был прав, и очень рад, что не сдался тогда. Только сейчас, по прошествии времени, я имею право раскрыть наш профессиональный секрет без особенного ущерба для картины.

Бывает в кинематографической практике, и даже очень часто, бывало и у меня, когда молодые актеры, только что закончившие театральный или киноинститут, а может, еще и студенты, снимаются в школьной форме. Но тогда они играют, как правило, роли старшеклассников, близких им по возрасту — почти ровесников. В этом нет ничего исключительного. Особенно в наш век акселерации.

Рассказывая об одном из важнейших этапов работы над фильмом — выборе детей-исполнителей,— мне показалось возможным и даже в некотором роде полезным привести здесь и этот исключительный пример — «в назидание потомству», когда возраст актрисы совсем не соответствовал исполняемой ею роли девочки тринадцати-четырнадцати лет. Отнюдь не как пример для подражания, а скорее как предупреждение в исключительности рискованного эксперимента. Как еще одно доказательство, что не бывает правил без исключения и в кинематографе. И это относится к очень многому в нашей творческой работе.

Когда меня спрашивают: «Как вы работаете в своих фильмах с детьми?», я обычно отвечаю на это: «С каждым по-разному».

По-разному, потому что во многом это зависит от возраста ребенка. Годовалому малышу бессмысленно попытаться втолковывать даже сравнительно простые истины. Он вряд ли сможет их понять.

По-разному, потому что это зависит еще и от характера ребенка. А черты характера, как известно, проявляются уже в очень раннем возрасте.

По-разному, потому что по-разному дети воспитаны. Те, кто с малых лет находится в коллективе, непохожи на единственных детей в семье, которых долгие годы родители водят за ручку. В отличие от них «коллективные» более самостоятельны, почти не стесняются, ничего не боятся, даже бывают несколько развязны. «А я уже окончила детский сад»,— представилась мне однажды такая девочка и первая протянула руку.

По-разному, потому что по-разному воспринимают ребята загадочную обстановку киностудии. Вместо привычной школы, обычного круга семьи, товарищей — странные и незнакомые люди, совершенно новые обязанности.

Режиссер, постоянно работающий с детьми, взявшись обучать их искусству, должен быть особенно внимателен и осторожен. Кроме знания своей профессии, он обязан обладать еще и способностями педагога-воспитателя. Только тогда он сможет отыскать ключ к сердцу ребенка, найти свой особый подход к каждому.

Но это не значит, что в работе с детьми не существует каких-то общих для всех правил или законов и всякий раз нужно что-то изобретать, начинать все сначала. Думаю все же,

что они есть — эти законы. В этом меня убеждает продолжительный опыт работы с детьми в кино.

●

За последние три десятка лет мне приходилось работать с детьми разного возраста. Среди них были большие, почти уже взрослые ребята — лет от двенадцати до пятнадцати. Бывали и годовалые малыши, те, кто только-только еще учился ходить. Были первоклассницы, кто подбородок называет еще «бородой». Детсадовские, не отличающие правую руку от левой. «Сговаривался» и с такими, кто еще не умел говорить. И в работе со всеми детьми я считал для себя самым важным и главным сохранить присущую их возрасту непосредственность. Ибо именно она, непосредственность, это драгоценнейшее и такое важное для экрана качество, заменяет ребенку мастерство и помогает творить искусство вровень иногда даже с самыми прославленными актерами.

Но как можно сохранить эту непосредственность, когда во время съемки ребенок произносит «чужие», заранее заученные слова? Двигается в направлениях, строго определенных условиями мизансцены? Должен плакать или смеяться вне зависимости от его настоящего желания и настроения? И когда в довершение всего этого вокруг вообще творится невесть что: приведена в движение вся сложная и громоздкая съемочная техника. Слепят глаза лучи прожекторов. Плотным кольцом окружают работающие на площадке люди, а на улице и толпа любопытных зрителей.

Даже актеру-профессионалу трудно заставить себя не замечать всего этого — не отвлекаться. А ребенок? Разве в состоянии он не рассеивать своего внимания, когда все окру-

«Рыжик».
В перерыве между съемками

жающее для него так ново и интересно. Нелегко бывает в таких обстоятельствах сосредоточиться. А ведь это первое и непременное условие для успеха любой работы.

Каждый новый человек, случайно появившийся на съемочной площадке, сразу же привлекает внимание ребенка и может нарушить нормальный процесс работы.

— Пусть он уйдет отсюда,— обратился ко мне однажды во время съемки один из снимавшихся детей — герой фильма.

Это было на улице, нас окружала толпа зрителей, и мальчик указал на бородатого человека, тихо стоявшего в стороне. Он внимательно наблюдал за съемкой и никому, казалось бы, не мешал. Очевидно, человек этот, чем-то выделяясь из толпы (видимо, бородой), обратил на себя внимание ребенка и тем самым отвлек его и стал помехой. Я понял, что это не каприз мальчика. Пришлось объясниться с незнакомым человеком, извиниться перед ним и попросить его уйти.

В другой раз помешала самая обыкновенная, ничем не примечательная девочка.

— Вон та мешает, с бантом...— пожаловался мне семилетний герой фильма.

Девочку с непомерно большим и ярким бантом удалить оказалось гораздо сложнее. Закончилось это весьма трагично: раскапризничались и расплакались оба — и «герой», и случайная зрительница.

А когда появляется на площадке мама или папа? Любой ребенок только увидит их еще издали, немедленно преображается и обязательно теряет так трудно приобретенное спокойствие. Он усиленно старается показать себя с наилучшей стороны или, наоборот, становится более капризным.

Так может помешать и мешает обычно многое. Пролетит ли мимо самолет, вспорхнет ли воробей, или бабочка сядет на цветок — одного этого уже достаточно, чтобы моментально отвлечь внимание ребенка и вывести маленького «артиста» из творческого рабочего состояния. Поэтому надо стараться всячески оберегать покой ребенка во время съемки. Избегать всего, что может его отвлечь: посторонних наблюдателей, лишнего шума, громких сигналов. Чтобы процесс съемки проходил для него как можно менее заметно. Иногда полезно не подавать сигнала о начале съемки, хлопать номерной доской в конце, делая вид, что это очередная репетиция. Не чувствуя в этом случае особой ответственности, ребенок работает спокойнее, легче и непринужденнее. И так до тех пор, пока постепенно он не привыкнет ко всем многочисленным аксессуарам, обычно сопровождающим съемку, и они не перестанут наконец ему мешать.

Очень важно для ребят сделать так, чтобы обстановка, где происходит действие сцены, как можно больше напоминала им реальную, существующую в жизни, ту, что хорошо им знакома.

Класс в фильме «Первоклассница». Он был такой же, как обычный.

Первоклассницы приходили в этот класс, как и полагается, в форменных платьях. Каждая из них имела свой собственный «навечно» прикрепленный к ней портфель. И на уроке, во время съемки, девочки не просто водили перьями по бумаге, делая вид, что пишут, а, как это и полагалось тогда, писали настоящими чернилами, старательно высунув языки. И, как на обычных уроках, учительница всем им обязательно ставила отметки, даже если об этом ни слова не упоминалось в нашем фильме.

Девочки не знали подлинного имени актрисы-учительницы — Тамары Федоровны Макаровой. Зато они твердо знали, что их учительницу в этом классе звали Анна Ивановна. И они любили ее, как настоящую учительницу, ходили за ней по пятам, одолевая множеством вопросов.

И она к ним относилась ласково и строго, как к своим ученикам.

Ежедневно в течение более чем сорока дней участники съемок первоклассницы приходили в построенную на студии декорацию точно так же, как они ходили ежедневно утром в свою настоящую школу. Вскоре они так привыкли и полюбили наш класс, что перестали замечать, что в классе этом не было четвертой стены, а вокруг стояли осветительные приборы, и за широким окном светило

яркое, но не настоящее солнце. Нарезанный из тонкой папиросной бумаги, шел снег, и на крышах макета искрился нафталин. Девочки верили, что все это настоящее, верили в правду происходящего. Жили здесь, отбросив все условности, забыв, что происходит съемка. И действовали в этой подлинной атмосфере свободно, естественно и правдиво.

●

Результат, качество «сработанного» ребенком куска или сцены в огромной степени зависит от настроения, в котором находится наш юный «артист» во время съемки. Ему должно быть легко и весело всегда, во что бы то ни стало.

Если он устал, хочет есть или спать — ничего не добьетесь. Дисциплинированные, хорошо воспитанные, послушные дети будут проделывать аккуратно и старательно все, что вы потребуете, но в их глазах потухнет тот едва уловимый огонек и исчезнет то самое «чуть-чуть», такое ценное в искусстве, — исчезнет легкость и непосредственность. Таковы человеческая природа ребенка-актера, ее земные законы и с ними нельзя не считаться. Поэтому пусть лучше они едят на здоровье и отдыхают, когда это надо, носятся в догонялки и спят в положенное время.

Назначена съемка. В павильоне тихо, нагрета вода, лежат губки, белоснежные чистые простыни.

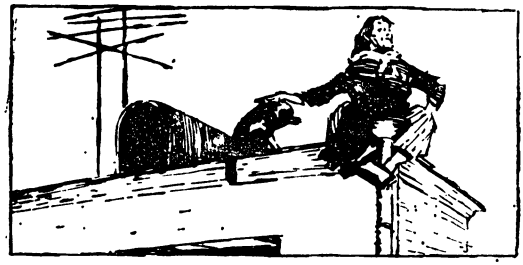
Казалось бы, все тщательно подготовлено для совсем несложной сцены — купание годовалого малыша в фильме «Васек Трубачев и его товарищи».

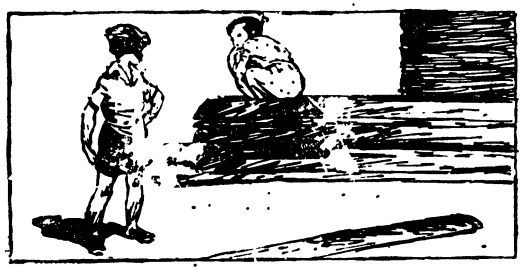
А вот и сам герой — прелестный кудрявый крепыш. Во время предварительного знакомства с ним разведали, что парень он не капризный, не боится ни жары, ни холода, не склонен к простуде, всегда жизнерадостен — настоящий оптимист. А главное — обожает купаться. Значит, все, как надо, чего уж лучше!

Приступаем к съемке. И вдруг... неожиданное препятствие.

— Ничего у вас не выйдет, — авторитетно заявляет мать ребенка.

— Почему это?





Раскадровки к фильму «Приключения желтого чемоданчика»

— Посмотрите на часы. Который сейчас час?

— Ровно двенадцать...

— Ну вот!

— Что «вот»? Самый раз начинать. Все уже готово...

— Вовке спать сейчас полагается — дневной сон, — спокойно сообщает его мама.

Мальчонка сладко зевнул в подтверждение ее слов.

Решили все же попробовать. Парень боевой! Подумаешь, нежности! Снимем...

Но... ничего не получилось. Малый так раскапризничался, что еле потом уняли. Пришлось уложить «артиста» спать. А мы ходили вокруг на цыпочках, боясь потревожить его крепкий сон, нервно поглядывая на часы.

Проспал Вовка целых два часа. Проснулся в прекрасном расположении духа — веселый и довольный. Поел, как полагается после сна, сначала кашу, потом кисель, и тогда только мы смогли приступить к работе.

И Вовка нас не подвел. Действительно — любил парень купаться. Даже мыла не боялся — вот какой был! А я получил за него выговор: «Почему вы так мало снимаете?»

Лето. В павильоне душно, жара тропическая. Осветители работают наверху, «на лесах», без рубашек. Завяла от жары моя маленькая «актриса» — устала. Померк в глазах неуловимый огонек. Перерыва нет, рановато, не полагается еще. Мы честно продолжаем работать. Трудимся вовсю — еще и еще раз репетируем. Девочка очень старается, и, к сожалению, это становится слишком заметно. А огонек в глазах окончательно потух, так и не зажигается больше. Что делать?

Распахнул тогда я настежь ворота павильона, шепнул на ходу коллективу, чтоб оставались все на местах в боевой готовности, а сам решил искать потерянное «актрисой» «сквозное действие» — может, найду! И помчался с девочкой во двор — на воздух.

Сначала играли с ней в догонялки, потом в прятки, потом опять в догонялки. Сам валюсь с ног, не могу отдышаться, а ей хоть бы что, все нипочем. Забыла о съемке, усталость как рукой сняло — сияет вся!

На всем ходу влетели опять в павильон. «Приготовились!» — командую. Съемка! Вот он, зажегся наконец снова огонек в глазах моей героини — горит! И все пошло как по маслу — легко и весело. И не успели опомниться, как сняли.

●

Как известно, двух совершенно одинаковых ребят не бывает. Даже в одной семье, у одних родителей дети бывают разные. И к нашим съемкам дети относились по-разному.

Одни снимались с большим желанием и удовольствием, бывали исполнительны, беспрекословно слушались. Каждая съемка доставляла им радость, всегда была узнаванием нового, интересного. В бродячей и разнообразной нашей жизни, с постоянными разъездами и путешествиями, они находили романтику. Таких детей было большинство.

Но попадались и другие. Этим наши съемки только вначале бывали интересны, но вскоре надоедали. Дети начинали быстро уставать, скучать и томиться, работали без всякого увлечения. А в отдельных случаях, правда, довольно редких, даже активно протестовали и сопротивлялись. Тогда приходилось искать для них нечто такое, что могло бы поддерживать угасший интерес к съемкам.

В фильме «Слон и веревочка» роль одного из героев исполнял шестилетний мальчик, очень умненький и смышленый. Правда, актерские его способности, как выяснилось, к сожалению, уже слишком поздно, оставляли желать большего. Да к тому же он не проявлял особого интереса к этой своей деятельности. И однажды, где-то уже в середине работы над картиной, совершенно категорически заявил: «Не хочу больше сниматься!»

Не помогали ни наши уговоры, ни просьбы матери. Мальчик упирался, продолжал ходить на съемки, как на каторгу, без всякой охоты. Каждый съемочный день был мучителен и для него, и для нас, никому не принося ни удовольствия, ни радости.

Но бывали редкие моменты, когда вдруг мальчик совершенно преображался, загораясь по-настоящему. Всякий раз это было тогда, когда открывали аппарат для перезарядки

пленки. Ребенок сразу становился живым, заинтересованным и погружался в его сложный механизм. Как зачарованный следил за тем, что делал оператор

— А ты хотел бы стать оператором? — спросил я как-то мальчика.

— Ну конечно, хотел бы, — ни секунды не подумав, с восторгом ответил он.

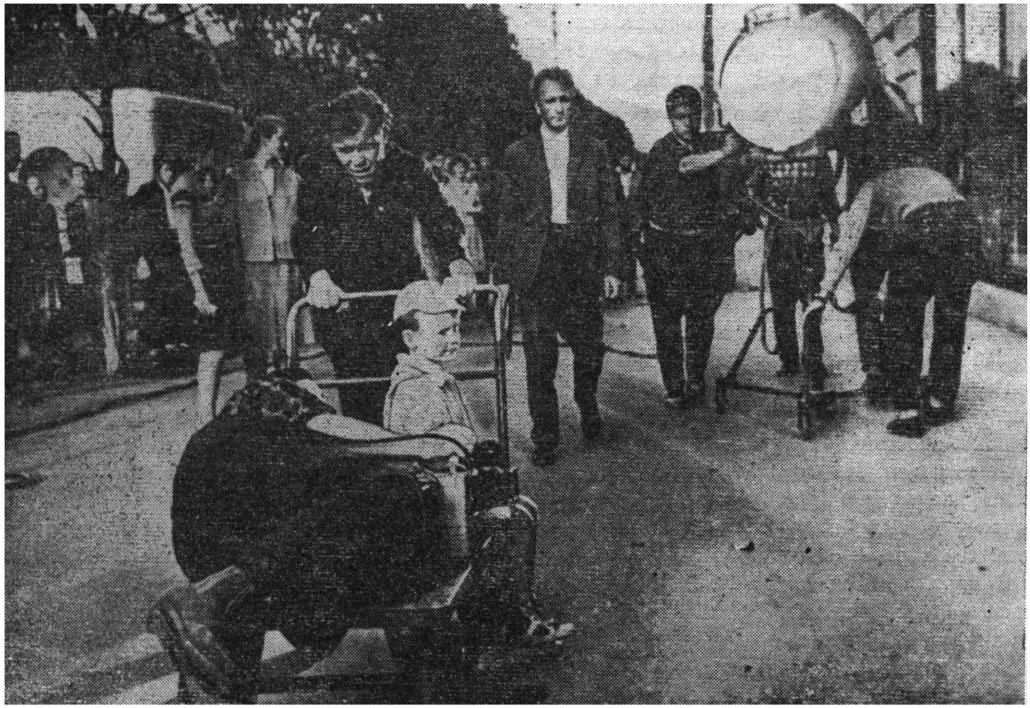
— Хорошо, — пообещал я тогда, — завтра же начнем тебя учить...

Работа пошла по-другому. На следующий же день, как потом рассказывала мама, мальчик проснулся очень рано и сразу начал собираться на съемку, чтобы не опоздать. Пришел гораздо раньше назначенного времени. Я видел, как он нервничал, боясь, что я пошутил над ним. Но нам было не до шуток.

Каждый день с той поры мы стали «обучать» его операторской профессии. Для начала я называл ему основные части съемочного аппарата, сам не очень точно разбираясь в них. Мальчик должен был запомнить мудреные названия и на следующий день отвечать мне «назубок», без запинки заданный накануне урок. В другой раз мы разрешили ему посидеть немного на операторском кране. Потом посмотреть в «глазок» аппарата.

Мальчик был горд и счастлив — он становился оператором. Гораздо охотнее начал сниматься — попутно. Как поощрение за успехи в его актерской деятельности, в знак особой милости мы изредка разрешали мальчику включить своей собственной рукой мотор аппарата после команды «Начали!». А что может быть на съемке важнее и ответственнее этого момента?

«Я купил папу». Рабочий момент



Мальчик по-настоящему увлекся своими новыми обязанностями, с удовольствием приходил теперь на съемку. Жизнь на студии стала для него вновь интересной и содержательной. Дошло до того, что он потребовал даже, чтобы в одном из пунктов договора, который обычно заключается с родителями, где стоят слова «малолетний артист», они были заменены словами «малолетний оператор». Пришлось пообещать ему и это. Такая «игра» происходила долго, до самого конца съемок. В ней принимал участие весь коллектив. Всех интересовали теперь операторские, а не актерские успехи мальчика. Ведь лучшие кадры в картине, по его утверждению, были сняты им, при его непосредственной помощи. Возня с мальчиком, конечно, очень мешала нам всем и отвлекала. Но ничего не оставалось делать. Эта «игра» была единственной реальной возможностью вновь возбудить в нем угасший было интерес к съемкам и тем самым вновь обрести как «актера».

●

Как бы хорошо ни владел артист искусством перевоплощения, он всегда исходит из качеств своей актерской индивидуальности. Поэтому обычно и получаются разные Чацкие, разные Городничие...

Ребенок не актер, и поэтому сценарный образ неминуемо обретает на экране черты его индивидуальности еще в большей степени, чем при работе с актером.

Выбирая исполнителя на детскую роль, режиссер всегда должен быть готов к этому. Заранее изучив индивидуальные качества ребенка, он сможет тогда вовремя почувствовать необходимость несколько изменить трактовку образа будущего героя. Приблизить ее к возможностям исполнителя без ущерба, разумеется, для общего замысла. Порой такое изменение может даже пойти на пользу будущему фильму, и экранный образ окажется интереснее ранее задуманного.

В противном случае режиссеру придется насиловать характер ребенка, всячески «натаскивать» его, заставляя, как попугая, формально повторять «чужие» слова и движения, совершать чуждые его существу поступки. Делать то, что совсем не свойственно его индивидуальности. А тогда уже о наличии в поведении ребенка дорогой нашему сердцу непосредственности не приходится и мечтать. Она улетучится, а ребенок превратится в куклу-марионетку.

Лидочке — героине фильма «Слон и веревочка» — скоро исполнится пять лет, но она еще не научилась прыгать через скакалочку. Весна, все дети во дворе уже лихо прыгают, и только она одна не умеет. Как же она жить будет? Ребята смеются над Лидочкой, дразнят. И девочка больно переживает свой позор. Ну как тут не заплакать горькими слезами? Исполнительница роли Лидочки Наташа Защипина, о которой более подробно расскажу несколько позже, во многом была похожа на героиню фильма. Ей было тогда четыре года, она тоже не умела прыгать через веревочку и очень переживала эту свою «неполноценность». Но в отличие от Лидочки не умела и не любила плакать. Уже в четыре года это была бойкая девочка с удивительным для своего возраста волевым и решительным характером. Ее не так-то легко было обидеть, а тем более довести до слез. А плакать нужно было, этого требовала сценарная ситуация роли...

— Что же мы будем с тобой делать, Наташа? — спрашиваю девочку, беспомощно разводя руками.

— А вы меня ударьте больно, по щеке, может быть, я обижусь тогда и заплачу, — самоотверженно предложила Наташа.

Разумеется, я никогда не прибегал к таким «сильно действующим средствам». Поэтому решил еще раз как можно внимательнее просмотреть и проанализировать линию поведения нашей Лидочки в будущем фильме. Нельзя ли что-нибудь придумать? И в результате пришел к заключению, что даже лучше будет, если Лидочка не станет так легко проливать слезы, как ее сверстницы-плаксы. Пусть она отличается от них более твердым и волевым характером — таким же, как у самой Наташи. В данном случае это не меняло существа замысла, а потому было вполне возможно. Наташе зато не нужно будет выдавливать из

«Приключения желтого чемоданчика». И. Фрэз с участниками фильма

себя так ненавистные ей слезы. Она сможет жить на экране своей ребячьей жизнью с радостями и огорчениями, так похожими на Лидочкины. И хорошо, что сама Наташа сложнее и глубже, чем задуманный нами первоначальный образ, — она сможет обогатить героиню.

Так Наташа и Лидочка превратились в одно целое, стали жить нераздельной жизнью и не проронили на экране за весь фильм ни единой слезинки. И обе при этом, как мне кажется, только выиграли.

●

Ну а если во время предварительного знакомства с кандидатом вы сразу не смогли разгадать его индивидуальные особенности и впоследствии они оказались другими, чем те, что задуманы в фильме? И произошла возможная в таких случаях ошибка — неточное попадание при выборе ребенка на роль? Или допустим, что вы не ошиблись, а увидели сразу несоответствие кандидата с героем, которого он призван исполнять. Но зато он подходит по всем другим требованиям, по своим внешним данным. Наделен, наконец, незаурядными способностями и уже поэтому от него жалко отказываться. А менять трактовку образа в данном случае нельзя — изменится существо замысла. Что тогда?

В продолжении всей работы, как это иногда и ни бывает трудно, стараешься воспитывать и развивать в ребенке-исполнителе те самые недостающие ему индивидуальные черты характера, совершенно необходимые для задуманного образа.

Пришел, предположим, трусоватый парень, а играть должен храбреца. Мы не заставляем труса изображать смелого, а стараемся помочь мальчишке избавиться от этого недостатка и в жизни, стать более смелым.

Во время съемок фильма «Отряд Трубачева сражается» — фильма о войне — ребятам-

школьникам, вместе с героями, которых они исполняли, приходилось скакать на лошадях рядом со взрывами, пробираться мимо горящих хат, остерегаясь языков пламени, по-настоящему драться с «предателем», одним словом, «мужественно сражаться». Все ребята вели себя поистине героически. Кроме одного. Толстяк Слава Девкин вздрагивал вначале от каждого выстрела и взрыва. При нашей помощи, да еще видя перед собой пример более смелых товарищей, он постепенно привык преодолевать страх и превратился в конце съемок в «отчаянного парня», отличного бесстрашного следопыта Мазина, чью роль он исполнял. И «предателю» сильно досталось от его крепких кулаков.

В фильме «Я купил папу» четырехлетний Алеша Загорский, о котором уже шла речь, естественно, тоже не отличался в начале съемок особой храбростью. Мальчику было очень страшно сидеть на дереве. И хотя это было невысоко, мы соорудили для него специальное удобное сиденье, привязали веревками, чтоб не трусил. Находясь в абсолютной безопасности, он все же боялся. Лицо его при этом выражало отнюдь не восторг и радость, а самый неподдельный ужас, хорошо видимый даже на большом расстоянии.

Мы топтались вокруг дерева почти целый день, уговаривали, как могли, чего только ни делали, чтобы успокоить мальчика — ничего не помогало. Только на следующий день нашли неожиданно самое простое решение: созвали к месту, где происходила съемка, всех ребятишек из соседних дворов и сообщили им громогласно: «Смотрите, какой у нас Алеша смелый! Видите, как снимается, — ничего не боится!»

Результат не замедлил сказаться.

— Я и без веревки могу! — тут же расхрабрился Алеша.

Немедленно отвязали веревку, убрали сиденье, и съемка пошла нормально. Алеша постепенно смелел и ничего больше не боялся.

●

Только что я рассказывал, как мы избавили Лидочку от необходимости проливать слезы. Но бывает, когда маленькому герою фильма по ходу действия обязательно нужно поплакать немного, как это было с тем же Алешей Загорским. Казалось бы, что это для ребенка легко и просто. Конечно, просто, когда это соответствует его состоянию. Но только не в том случае, когда он этого явно не хочет и находится в самом хорошем расположении духа, весел как никогда.

Ну посудите сами: зачем ему, Алеше, вполне благополучному и счастливому мальчугану, у которого есть дома и мама, и папа, и жизнь его прекрасна, стоять у витрины магазина, где Димка собирается приобрести себе папу, и, глядя на манекен, плакать? Нам это нужно, а Алеше зачем?

Может быть, разъяснить ему всю душевную трагедию Димки, незавидную судьбу оставшегося без отца мальчика? Нет, не поймет... Может, поставить в соответствующие условия и тем облегчить себе задачу? Но в какие условия? Нет, не знаю... Может, попросту, как нам это и ни прискорбно, хоть на короткое время, но испортить бедняге хорошее настроение — чем-то огорчить и тем самым довести до слез? Попробуем...

Алеша всегда приходил на съемку со свинкой по имени Ксюшка — обыкновенной куклой, его любимицей. Заставлял с утра и ее гримировать — наклеивать усы и бороду. За компанию, чтобы не скучно было. И вдруг... Можете себе представить, именно в этот безоблачный день, когда ничто не угрожало Алешкиному благополучию, Ксюшка неожиданно исчезла! Пропала! Говорили, что ее похитили какие-то злые мальчишки, угрожали жестоко расправиться с ней...

Узнав про такое, Алеша сразу помрачнел. А все мы охали вокруг и вздыхали, кто-то даже запричитал «с горя». Всячески укоряли Алешу за черствость и жестокость. За то, что он нисколько, наверное, не жалеет свою бедную Ксюшку, раз не собирается плакать.

Между тем все уже было наготове: и поток машин «на фоне», и «прохожие» на улице. Хмурый Алешка долго стоял перед нацеленным на него аппаратом, даже не замечая его, и не плакал, как подобает настоящему мужчине. Все крепился, пока наконец не

«Чудак из 5-го «Б».
Нина — Роза Агишева

выдержал, и настоящие крупные слезы медленно покатились из его глаз. Лицо Алеши в этот момент выражало неподдельное горе, такое, как и должно быть у Димки, смотрящего на манекен. Кадр был снят — лучший в картине. Ксюшка немедленно найдена и возвращена владельцу. Больше он с ней никогда не расставался. Бессмысленно было бы заставлять малыша, как актера, всерьез «играть» эту драматическую сцену. А так и в этом случае ребенок оставался самим собой и выражал свое собственное неподдельное чувство.

Но часто перед режиссером стоят гораздо более сложные задачи, чем вызвать у ребенка слезы. Он должен помочь исполнителю правдиво передать на экране очень тонкие, едва уловимые человеческие чувства. Как быть тогда?

В класс пришла «новенькая». Первоклассницы за это время многому научились, ушли далеко вперед. Они знают, как бесшумно вставать при появлении учительницы, что нужно поднимать руку, если хочешь спросить, знают, что учительницу нельзя называть «тетей». Все давно уже пишут буквы, хорошо знакомы друг с другом, успели подружиться. И только одна «новенькая» болела и поэтому опоздала к началу занятий на целых две недели. Сегодня впервые пришла в класс, никого еще не знает. Все для нее здесь ново и непонятно. Не мудрено и растеряться...

Разве можно объяснить все это семилетней девочке? Как сможет она сознательно «сыграть» эту богатую палитру чувств?

Принимаем решение: изолировать девочку от всех, поселить отдельно, не знакомить с другими девочками — партнершами по экрану. Не разрешаем входить в павильон и даже взглянуть на съемку. Репетирую сцену не в декорации класса, как обычно, а у себя дома. Репетирую не точно и даже не очень подробно, а так, в общих чертах, чтобы улегся текст, чтобы девочка знала только линию своего поведения. Оставляю широкие возможности для ее собственной импровизации. И девочка ждет с нарастающим волнением предстоящую съемку.

Не успев как следует освоиться, «новенькая» впервые попадает в класс, прямо на съемку. И невольно ведет себя так, как вела бы себя новенькая, опоздавшая к началу занятий. Все для нее здесь действительно было ново и непонятно.

Сохраняя внешнее спокойствие, «актриса»

где-то внутренне начинает волноваться: теряется, в глазах появляется беспокойство, неловкость и неуверенность в поведении. Подлинные человеческие чувства, тонко и незаметно выраженные — без всякого наигрыша. Все, что нужно было для правдивой передачи внутреннего, очень сложного душевного состояния новенькой в эти минуты.

Поставив девочку в соответствующие условия, мы тем самым помогли ей пережить по-настоящему эти чувства, как свои собственные.

А бывает совсем иначе. Почти без нашей помощи и участия ребенок показывает буквально «чудеса». Преображается настолько, что его узнать трудно, словно перед нами настоящий актер.

В фильме «Васек Трубачев и его товарищи» действовала девочка по фамилии Сорокина — этакая «сорока» по характеру. Заядлая болтунья и сплетница. Комедийный персонаж. Ее роль исполняла Наташа Рычагова. В жизни это была тихая, скромная и молчаливая девочка — круглая отличница. Прямая противоположность Сорокиной. Наташа страшно переживала и огорчалась, что ей придется превращаться в развязную болтунью и сплетницу.

Но Наташа Рычагова была одаренной девочкой и буквально на наших глазах совершенно преображалась, становилась Сорокиной, с абсолютно другой манерой поведения — резко отличной от ее собственной жизни. Иначе начинала говорить, не так двигаться, проделывая все это очень правдиво, по существу перевоплощаясь. Здесь мы имели дело с настоящей актрисой. И это случай уже особого порядка. Впрочем, встречавшийся в нашей практике не однажды.

●

Нечто подобное произошло и с Алешей Борзуновым во время нашей работы над фильмом «Необыкновенное путешествие Мишки Стрекачева». Герой фильма Мишка — парень необычный. Видит мир не так, как другие, все у него «вверх ногами». (Не зря начинался фильм с крупного плана героя, перевернутого вниз головой.) Мишка, он мальчишка озорной, способный на всякие проделки: и обмануть, и соврать, и подраться может. Вместо двери входит в окно. Свинью дрессирует... Во время своих «необыкновенных путешествий» взбирается по водосточной трубе на четвертый этаж. По веревке, привязанной к перилам железнодорожного моста, спускается на крыши вагонов идущего внизу поезда. Одним словом, лихой парень! А вообще-то он ремесленник — рабочий класс. Парень — «золотые руки», за что ни возьмется, все смастерить может.

Алеша Борзунов, исполнитель роли Мишки, был в жизни совсем другим мальчишкой — положительным во всех отношениях. Тихим, даже чуть излишне скромным. В свои четырнадцать лет обеими ногами твердо стоял на земле. Прошел нелегкую жизненную школу без отца и матери, с бабушкой только. Какое там озорство! Полная противоположность своему будущему герою. Даже объяснить трудно, почему мы утвердили его на эту роль. Может, учуяли склонность к перевоплощению?

А трюки... Разве сможет он такое совершить? Куда ему! Эти трюки впору было исполнить только хорошему спортсмену или натренированному трюкачу. К тому же опасно. Вот мы и нашли такого циркового мальчишку-дублера. Бесстрашного, ловкого. Алешу решили на съемки не брать. Пусть отдохнет, погуляет.

Только этот тихий, совсем не спортивный на вид парень, с кротким характером, категорически запротестовал вдруг:

— Разве я не мальчишка, что не смогу такое сделать?

Не успели мы возразить, как он уже продемонстрировал нам свое умение — мигом взобрался по трубе на четвертый этаж. Попробовали его уговорить:

— Понимаешь, не можем мы тобой рисковать!

— Ничего не случится. Зато сможете меня снимать без всякого обмана. Какой же я иначе Мишка Стрекачев? — настаивал Алешка.

Очень не хотелось экспериментировать. На съемке всякое может случиться, мало ли что. Но Алеша продолжал настаивать, со съемки не уходил, весь взъерошился — не узнать парня. Что тут делать? Позаботились о макси-

«Хомут для Маркиза». Рабочий момент.

мальных предосторожностях и уступили все же. Проявил характер парень, не то что мы. В этих условиях все трюки были сняты подробно, по-настоящему. Хитрить, скрывать лицо героя, изощряться, комбинировать в последующем монтаже не было необходимости.

А Алеша теперь уже во всем, даже в этих поступках, стал подлинным Мишкой Стрекачевым. На глазах преобразился. Как будто родился заново. Думается, что уже тогда в полную силу в нем проявилось актерское начало. И действительно, впоследствии Алеша успешно закончил студию МХАТа, стал артистом этого прославленного театра.

●

Черты собственной индивидуальности ребенка трудно скрыть на экране. Они видны и сразу узнаются. В следующей роли маленький «актер» легко может повториться. Обычно так и бывает. Вот почему, я почти убежден в этом, лучше всего снимать детей только один раз. Но Наташу Защипину я сам снимал дважды: в «Слоне и веревочке» и «Первокласснице». В чем же тут дело?

Я имел возможность наблюдать эту девочку с четырех лет. И даже в этом возрасте по многим признакам легко угадывалось, что впоследствии она станет актрисой. У девочки формировался вполне «актерский характер», со всеми присущими ему достоинствами и недостатками.

Наташа была не по возрасту самостоятельна. Сама одевалась, не допуская к себе костюмера. Сама гримировалась, особенно тщательно накрашивая при этом ресницы, как и подобает уважающей себя настоящей актрисе.

Удивительная собранность, воля, настойчивость и терпение уже тогда отличали эту маленькую труженицу. Она никогда не жаловалась на усталость, хотя часто бывало тяжело. Легко преодолевала свойственный ребенку страх. А пугаться было отчего. В «Слоне и веревочке» ей приходилось сниматься со зверями. Взбираться на слона, сидеть на горбу у верблюда. Ласкать леопарда, да еще здороваться с ним за лапу. Вести задушевную беседу с медведем. Управлять тройкой лихих пони, хотя вожжи едва умещались в ее маленьких руках. Мне не стыдно сейчас признаться, что и режиссеру на репетициях бывало иногда страшновато, когда приходилось ей все это показывать. Но пока киноаппарат работал, пока не была произнесена команда «стоп!», я был уверен, что Наташа все вытер-

пит, преодолеет любую усталость и страх, не подведет, не раскапризничается — будет работать.

Обычно дети рассеянны — она была удивительно собранна и внимательна. Обычно детям бывает трудно повторить одно и то же движение несколько раз, занять нужное положение, место. Наташа на редкость точно выполняла эти технические задания и могла повторять их по многу раз, как будто впервые, ничуть не теряя непосредственности. Обычно дети стесняются, могут легко растеряться. Наташа никого не стеснялась и никогда не была смущена и растерянна. Один только раз немного оплошала, представ перед большим оркестром, да и то очень скоро освоилась с ролью певицы и спокойно запела под его аккомпанемент, самостоятельно «играла» уже почти на всех инструментах, отдавая предпочтение большому барабану.

Маленькой «звезде» сопутствовал успех. Избалованная вниманием, она, как это нередко бывает у преуспевающей актрисы, не отличалась должной скромностью. Девочке было явно приятно, когда ее узнавали на улице, обращали на нее внимание.

Наташа с достоинством усаживалась на место, которое ей уступали в троллейбусе, и пассажиры моментально узнавали от нее, что едет она не в зоологический сад на прогулку или к бабушке в гости, а направляется на работу, да еще и не на обычную работу, а на киностудию — сниматься. И в довершение всего, как вещественное доказательство, она гордо всем демонстрировала свой зубной протез, изготовленный нами для съемок. У девочки в то время менялись зубы, а беззубый рот не украшал ее.

С Наташей я работал не так, как со всеми другими девочками, а так, как работают обычно со взрослым актером, — по системе Станиславского. Не только разъяснял ей все вплоть до «задачи», «зерна», но даже вместе с ней искал «подтекст». И она все это понимала, конечно, в меру своих ребячьих возможностей.

Внимательно слушала, когда ей читали сценарий. Помнила его почти наизусть. Перед каждой сценой ей нужно было подробно о многом рассказать, ответить на множество «зачем» и «почему». Объяснить, что происходило до этого момента, что произойдет после него. Ей необходимо было знать все. Тогда девочка работала осознанно, ясно понимая, чего от нее хотят. Что и как нужно делать. Много привносила своего.

Время идет удивительно быстро. Проходят годы, и дети незаметно превращаются во взрослых людей. Даже удачно снимавшиеся в детстве обычно не становятся актерами. Мало кто связывает свою дальнейшую судьбу с кинематографом. Избирают для себя другие профессии. Из многих сотен ребят, которые снимались у меня, только трое стали актерами. Мальчик, что так не хотел сниматься, стал теперь поэтом. Алеша Загорский закончил Институт международных отношений. Девкин работает на заводе инженером. Многие другие: врачами, учителями, строителями... Наташа Защипина училась во ВГИКе и стала актрисой. Тот же ВГИК закончила и Наташа Рычагова. Школу МХАТа — Алеша Борзунов. Ну что же, это путь хотя и редкий, но для них вполне закономерный. Еще в раннем детстве в них было заложено актерское начало.

Очень важно, кто работает в коллективе рядом с режиссером. Одни могут помочь, а другие помешать ему в работе с детьми. Здесь важны бывают все — от «мала» и до «велика», вне зависимости даже от их специальности.

Ближайшим моим помощником на картине оказался однажды простой осветитель. Он пользовался особым расположением у ребенка «актера». Тот в нем души не чаял, слушался беспрекословно. И я охотно прибегал к помощи этого молодого рабочего в особо сложные моменты.

Непременным условием для всех членов коллектива является любовь к детям, понимание ребенка, уважение к его личности.

Одну из картин мне пришлось начинать со старым опытным оператором, но довольно скучным человеком. Он не любил и не понимал детей. Относился к ним совершенно безразлично, почти не замечал. Только морщился

от их преувеличенно громких и звонких голосов. Зато внешне всегда притворно вежливо улыбался, именовал «детками» и каждому жаловал из своего обильного запаса мятную конфетку, которые сам обожал, а ребята тут же украдкой выплевывали. Дети чувствовали фальшь в его поведении, относились к нему иронически, самого окрестили «деткой», перестали уважать и слушаться. Между ними образовывалась пропасть, и работа из-за этого настолько не ладилась, что пришлось оператора заменить. Он ушел снимать «взрослую» картину, а другой со «взрослой» охотно перешел к нам.

С каким удовольствием вспоминается сейчас работа с этим оператором — молодым, темпераментным, всегда веселым, любящим шутку. Здесь нет необходимости говорить о наличии у него таланта и мастерства. Речь идет только об очень важных для нашего дела простых свойствах его человеческого характера.

Он никогда не подлизывался к ребятам, не задабривал их конфетами, не похлопывал по-приятельски. Наоборот. Бывал требователен, даже строг, но всегда при этом весел. И эта его веселость и легкость действовали на детей, словно гипноз. В ребячьих глазах появлялся озорной огонек, усталость улетучивалась и трудное становилось легким.

А в самые тяжкие минуты полнейшей растерянности, когда по той или другой причине ничего не получалось, он показывал ребятам свои удивительные фокусы, которые проделывал виртуозно. Происходило волшебство — получалось вдруг то, что, казалось, никогда не могло получиться. Сколько раз эти его несложные, нехитрые фокусы буквально выручали нас в трудные минуты.

Оператор Г. Егизаров понимал и любил детей. С ним ребятам никогда не было трудно, и мы очень признательны ему за это. Теперь он, как режиссер, снимает отличные фильмы.

●

Дети приходят к нам на студию из семьи и школы, где их воспитанием занимались родители и педагоги. Сейчас, на время съемок, режиссер становится для ребенка его воспитателем — первым и, пожалуй, самым важным для него человеком. Его авторитет непререкаем, иногда может быть выше авторитета учителя или отца с матерью.

— Не пустим тебя завтра на съемку, — пригрозили однажды Алеше Загорскому родители.

— Ну да! Илья Абрамович вам тогда так задаст... — возразил мальчик, совершенно уверенный во всемогущей силе режиссера.

Как художник режиссер открывает ребенку не только свои чисто профессиональные секреты. Впервые он распахивает перед ним двери искусства. Заставляет увидеть и полюбить прекрасное. И это очень важно.

Как воспитатель он приучает его к дисциплине и организованности. Незаметно влияет на развитие определенных черт характера: воли, терпения, мужества. Вырабатывает у него правильное отношение к труду, к товарищам, к старшим. Пристально следит за тем, чтобы не зазнавался, не сделался себялюбцем. Одним словом, становится подлинным учителем жизни.

Режиссер всегда обязан заботиться еще и о том, чтобы каждый день, проведенный в стенах студии, был для ребенка содержательным и интересным, чтобы работа вызывала чувство удовлетворения, приносила радость и, несмотря на трудности, оставляла о себе добрые воспоминания. Вот почему так велика ответственность режиссера, работающего в своих фильмах с детьми. Вот почему он обязан быть и педагогом-воспитателем.

Сим. Дрейден

Осмысливая нестареющий опыт

За плечами у Александра Вильямовича Февральского, написавшего эту книгу[1], добрых шесть десятков лет журналистской, критической, публикаторской работы. О чем и о ком только он не писал и не публиковал документальных материалов! Но основные его интересы сосредоточились на Маяковском и Мейерхольде. Юношей пришел он в режиссерские мастерские Мейерхольда, много лет, одновременно с работой в аппарате редакции «Правды», был связан с его театром, там же сблизился с Маяковским. Восхищение этими художниками нашло в книгах и статьях А. Февральского действенное выражение. Насколько ограниченнее было бы наше знание творческого наследия Маяковского и Мейерхольда, если бы не сотни (а счет здесь именно такой) их рукописей, высказываний, документов, с давних пор собиравшихся и публиковавшихся Февральским, повсеместно им разыскиваемых, извлекаемых из архивных фондов, частных собраний и залежей старой периодики. Добавлю к этому, что десятки публичных выступлений Маяковского и Мейерхольда А. Февральский сам записал, а потом и обнародовал. Этот неутомимый труд образовал добротную документальную основу для разработки многих и многих исследований темы «Маяковский и кино». Именно А. Февральским было впервые полностью опубликовано восемь киносценариев Маяковского и ряд его высказываний о кино, вошедших затем в им же подготовленные и прокомментированные сборники «Маяковский — кино» (1937, 1940), двухтомник «Маяковский. Театр и кино» (1954), а также в собрания сочинений Маяковского.

Новая работа А. Февральского посвящена Вс. Мейерхольду и освещает его многосторонние контакты с кино. Мейерхольд — театральный режиссер — творчески усвоил ряд новаций кинематографии и в свою очередь внес вклад в развитие советского киноискусства.

[1] Февральский А. Путь к синтезу. Мейерхольд и кино. М., 1978. (Ссылки на это издание даются в тексте).

Взаимоотношения Мейерхольда с кино складывались, как явствует из документальных материалов, далеко не просто и знали много крутых поворотов. Да и могло ли быть иначе?

В высказываниях Мейерхольда 10-х годов ясно выражено его резко отрицательное отношение к тому, что собой представляла тогдашняя кинематография.

«Кинематограф имеет несомненное значение для науки, служа подспорьем при наглядных демонстрациях, кинематограф — иллюстрированная газета («события дня»), для некоторых (о ужас!) он служит заменой путешествий. Кинематографу, однако, нет места в плане искусства даже там, где он хочет занять лишь служебную роль,— писал Мейерхольд в программной статье «Балаган», вошедшей в его книгу «О театре» (1912—1913).— Имея несомненное значение для науки, кинематограф, когда его притягивают к служению искусству, сам чувствует свою беспомощность и тщетно пытается приобщиться к тому, что носит название «искусство»... Но театр — искусство, а фотография — не искусство» [2].

Пройдет три года, и, приступая к съемкам «Портрета Дориана Грея»— своего первого фильма, Мейерхольд повторит: «Мое отношение к существующему кинематографу крайне отрицательное». Но, правда, добавит: «Расследовать способы кинематографии, не использованные, но которые безусловно в ней таятся,— моя ближайшая работа... Будет ли кинематограф самостоятельным искусством или вспомогательным при театре — говорить еще рано»[3].

«Портрет Дориана Грея» выйдет на экран в самом конце 1916 года, а в январе 1918-го, выступая в петроградской Студии экранного искусства с интереснейшей лекцией, в которой Мейерхольд делился опытом своей первой кинематографической работы, режиссер скажет уверенно: «В ней (кинематографии) есть элементы, которые, переплетаясь с мастерством фотографирования, создают искусство. Кинематография имеет дело с экраном, где есть элементы движения, сочетания плоскостей, измерение времени. Во всем этом есть данные для искусства» (с. 29).

Поиском этих «данных для искусства» и воодушевлялась первая непосредственная встреча Мейерхольда с кино, когда в 1915 году он стал снимать для «Русской золотой серии» «Портрет Дориана Грея» (по роману О. Уайльда), выступив в нем и как актер — в роли Генри Уоттона. Год спустя им был экранизирован роман С. Пшибышевского «Сильный человек» (Мейерхольд играл в фильме поэта Гурского). Экземпляры этих фильмов, по-видимому, утрачены. Не сохранились и сценарии. И все же материалы, тщательно собранные А. Февральским, дали ему возможность в известной мере реконструировать основные черты этих фильмов, показать то новое и перспективное, что нес кинодебют Мейерхольда.

У историков дореволюционной русской кинематографии длительное время бытовало убеждение, что первые кинопостановки Мейерхольда были встречены тогдашней прессой в штыки. Б. Лихачев так и писал: «Пресса единодушно обрушилась на Мейерхольда, что по тому времени было явлением исключительным»[4].

Подняв полузабытую прессу тех лет, как общую, так и специальную (а в те годы кинопериодика была весьма обильна — «Сине-фото», «Проэктор», «Кине-журнал», «Экран России», «Кинематограф», «Кино-газета», ростовский-на-Дону «Живой экран» и другие), А. Февральский вводит читателя в самую гущу прелюбопытнейшей дискуссии, развернувшейся вокруг первого фильма Мейерхольда. И выясняется, что Б. Лихачев был неправ. Многие считали «Портрет Дориана Грея» крупным, а некоторые даже высшим достижением русской кинематографии тех лет. Что касается нападок «желтой» прессы, то они тогда же встретили противовес в других изданиях: «Только талант и художественный вкус Мейерхольда могли справиться с трудной задачей воплотить словесные образы Уайльда в реальных предметах — но сделать это так, что не

[2] Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы, ч. 1. М., 1968. с. 221—222.
[3] Там же, ч. I, с. 3, 6.
[4] Лихачев Б. С. Материалы к истории кино в России (1914—1919). «Из истории кино. Материалы и документы». Вып. 3. М., 1960, с. 79.

исчезла тонкая внешняя красота произведения. Мейерхольд показал себя большим мастером светотени...», «Пусть имя Мейерхольда будет со временем знаменовать новую эру в кинематографическом искусстве» (с. 30). И т. д.

Говоря об элементах новаторства в кинопрактике Мейерхольда, А. Февральский с должным уважением упоминает высказывания своих предшественников, так или иначе касавшихся этой проблемы, суммирует, развивает и дополняет их наблюдения (это не мешает подчеркнуть — в пример и поучение некоторым исследователям, упорно забывающим ссылаться на использованные ими источники).

На перспективные элементы, просвечивающие в кинодебютах Мейерхольда, ранее указывали Х. Херсонский, С. Гинзбург и — особенно развернуто — С. Юткевич. А. Февральский приводит, в частности, высказывания Юткевича: «Мейерхольд, очевидно, благодаря своей какой-то гениальной интуиции заметил уже тогда, в 1915—1916 годах, те принципы актерской игры, которые потом стали в общем абсолютным каноном для всего современного кинематографа... Мейерхольд в области актерской игры в кинематографе, и в том огромном значении, которое он придавал свету, то есть всем изобразительным средствам кинематографа, был безусловно новатором» (с. 36).

Мейерхольд угадал и большие возможности художественного приема «часть вместо целого», который позже был осмыслен и широко разработан советскими режиссерами-новаторами. Так, в 1916 году, говоря: «Хотелось бы перенести на экран особенные движения актерской игры, подчиненные законам ритмики, и возможно шире использовать световые эффекты, присущие лишь кинематографу, — Мейерхольд особо подчеркивал:—...Мы условились показывать в картинах не целое, а часть целого, выдвигая остроту фрагментов» (разрядка моя. — *С. Д.*) (с. 48).

Опираясь на эти и многие другие наблюдения, А. Февральский подробно и наглядно прослеживает влияние Мейерхольда на художественное формирование русской кинематографии 1916—1917 годов.

Было бы, однако, неисторично (и, думается, в книге это следовало оговорить более отчетливо) преувеличивать значение дооктябрьских фильмов Мейерхольда и рассматривать их как целостное осуществление всего, что им тогда предвиделось и декларировалось (тем более что многое в них, естественно, было предопределено характером литературных источников — Уайльд, Пшибышевский).

После победы революции, точнее — летом 1922 года, когда Мейерхольд уже был автором спектаклей «Мистерия-Буфф», «Великодушный рогоносец», на московских экранах снова неожиданно возник его «Портрет Дориана Грея». А. Февральский приводит выдержку из появившейся тогда рецензии Х. Херсонского. Критик писал о том, что в свое время в этом фильме «новой формой» казалась «орнаментальная четкость внешнего рисунка движений актеров, стилизация позы и жеста, выкованная динамика мизансцен, точное музыкальное время каждой «картинки»...» А. Февральский на этом обрывает цитату. Но у автора за этим следовало: «Стилизация позы и ракурсов и декорирования сцены, изобретенная Мейерхольдом в период натиска условного театра на натурализм, ныне лишь штампованно повторяется мнимыми новаторами и художниками... Тень мастера, немой Кино показывает как раз то, что излюблено многими и сейчас как «новое», для них и по сию пору «революционное». Что для самого Мейерхольда сейчас должно быть уже тошнотворно, старо и смешно... «Дориан Грей» преследует многих режиссеров и актеров, как точное портретное напоминание, как ироническое зеркало. Но для В. Э. Мейерхольда этот портрет — все время стареющий двойник, в то время как сам мастер пользуется таинственной силой оставаться все время молодым»[5]. Так киноопыт Мейерхольда помогал отличать подлинные ценности от мнимых.

Какие возможности были заложены в более поздних кинозамыслах Мейерхольда, хорошо показывают впервые собранные в книге раз-

[5] Хрисанф Х. Тень мастера. — «Театральная Москва», 1922, № 50, с. 6.

нообразные и интересные материалы. Одни из этих замыслов остались только в самых начальных наметках, к другим режиссер приступал вплотную.

Так, в «Пролеткино» (Мейерхольд в 1925 году вошел в состав его правления) он намеревался поставить историко-революционный фильм по книге Джона Рида «Десять дней, которые потрясли мир». Там же он приступал к подготовке съемок киноэпопеи «Стальной путь», которая должна была воссоздать ключевые эпизоды революционной борьбы железнодорожников на протяжении целого столетия.

На волне успеха «Мандата» Н. Эрдмана в Театре Мейерхольда в том же «Пролеткино» возник проект постановки Мейерхольдом эрдмановского сценария «Митя» (позже сценарий этот поставил Н. Охлопков). А вслед за тем в атмосфере споров, вызванных нашумевшей мейерхольдовской премьерой «Леса», в Госкино подняли вопрос о перенесении, в той или иной редакции, спектакля на экран.

Все это осуществлено не было...

Остались лишь в проектах и возникшие позднее, в самом конце 20-х — начале 30-х годов, уже в недрах «Межрабпомфильма», замыслы картины о 26 бакинских комиссарах (сценарий перешел потом к Н. Шенгелая), о судьбе художника у нас и за рубежом по сценарию Юрия Олеши («Список благодеяний» которого был незадолго до того поставлен Мейерхольдом в своем театре). Задумал Мейерхольд и экранизацию романа Тургенева «Отцы и дети» и даже развернул в связи с нею большую и разностороннюю предварительную работу.

Однако если планы Мейерхольда-режиссера не осуществились, то Мейерхольд-актер блистательно сыграл роль сенатора в фильме Я. Протазанова «Белый орел» (1928). Подробно характеризуя работу Мейерхольда над этой ролью, нашедшей широкое отражение в печати и в воспоминаниях современников, А. Февральский в то же время устанавливает, что она могла быть отнюдь не единственным его актерским свершением в советской кинематографии, если бы осуществились и другие фильмы, к участию в которых Мейерхольд уже готовился. Легко представить, какой интерес могло вызвать его исполнение роли Плюшкина в киноинсценировке «Мертвых душ» по сценарию М. Булгакова (ее задумал ставить в начале 1936 года И. Пырьев). Не удалось ему сыграть и в «Суворове», в котором В. Пудовкин весной 1939 года предложил ему заглавную роль.

Во что могли бы вылиться неосуществленные замыслы кинопостановок Мейерхольда, в чем они заключались и как трансформировались, А. Февральский показывает, анализируя начатую режиссером еще в 1916 году работу над «Навьими чарами» и затем, спустя полтора десятилетия, над экранизацией «Отцов и детей». На помощь исследователю в первом случае приходят новонайденные записи Мейерхольда и его переписка с Сологубом, воспоминания В. Татлина, который намечался художником фильма до того, как привлечен к этому был И. Шадр, и самого А. Февральского, коснувшегося этой темы в своей последней беседе с Мейерхольдом в 1939 году. Основой для реконструкции мейерхольдовского замысла экранизации «Отцов и детей» стали хранящиеся в архиве записи и наброски сценария (сам сценарий, к сожалению, не обнаружен), беседы с оператором А. Шеленковым, уже начавшим ездить с Мейерхольдом по подмосковным усадьбам в поисках натуры.

Как и все работы Мейерхольда в театре и кино, сам подход его к роману Тургенева отчетливо отмечен печатью времени. Стремясь максимально заострить социальный, политический характер основных конфликтов, подчеркнуть «сдвиг в современность», он в процессе разработки сценария все дальше шел от простой инсценировки к созданию картины «по мотивам», не случайно получившей новое название: «Евгений Базаров».

«Показать оборотную сторону старой дворянской жизни. Показать ее так, чтобы зритель сказал: «Хорошо, что это прошло. Хорошо, что мы это зачеркнули революцией»— так формулировал Мейерхольд основную задачу фильма, в котором сам он предполагал играть «вожатого», как бы комментирующего происходящее. «Основной конфликт — это борьба

прогрессивного и реакционного начал. Эта борьба продолжалась всегда и поэтому картина не будет ограничена во времени. Время, показываемое в картине — это и пятидесятые годы девятнадцатого века, и наши дни, и, может быть, будущее» (с. 98).

Насколько увлечен он был этим замыслом и как тщательно работал над сценарием, говорят многочисленные выписки и заметки, касающиеся истории революционного движения в России, разоблачения фашизма и другие. Весьма любопытны и специальные наметки кинорешения отдельных эпизодов. При всей уязвимости намечавшихся Мейерхольдом «сдвигов в современность» (что и отмечалось А. Луначарским в отзыве о сценарии, впервые публикуемом в книге) и замысла в целом эта до сих пор специально не изучавшаяся страница творческой биографии Мейерхольда представляет значительный интерес. Тем более что то немногое, что нам было раньше известно о работе над романом «Отцы и дети», решительно требует уточнения.

Так, до сих пор держится мнение, будто в центральной роли Базарова режиссер намеревался снимать Маяковского. В. Катаев даже описал в «Траве забвения» разговор с Мейерхольдом на эту тему. По словам Катаева, Мейерхольд, отвечая на вопрос: «Кто же будет играть Базарова?», сказал было: «Охлопков», но тут же яростно опроверг себя: «Нет. Не Охлопков! Ведь Базаров был футурист! Есть только один настоящий Базаров, который сможет умереть от любви: Маяковский... Он должен сыграть у меня Базарова... Мы его уговорим. Решено!»[6]

Между тем достаточно перечитать не раз печатавшуюся статью Мейерхольда «Слово о Маяковском», чтобы убедиться, что уговаривать Маяковского не было никакой нужды. Вспоминая о том, что Маяковский, узнав о замысле постановки, сам сделал заявку на роль, Мейерхольд писал: «Я, конечно, не мог допустить его играть эту роль, потому что Маяковский как тип слишком Маяковский, чтобы кто-нибудь поверил, что он Базаров... Ну, как можно согласиться с тем, что он — Базаров, когда он — насквозь Маяковский?»[7]

«Слово о Маяковском» — это обработка доклада, сделанного режиссером в Москве в феврале 1933 года. Три года спустя мне посчастливилось быть на докладе Мейерхольда о Маяковском в ленинградском Доме кино и писать о нем репортаж. Отвечая на тот же вопрос, Мейерхольд снова недвусмысленно опроверг тогда подобное предположение, назвав действительную кандидатуру: Охлопков.

Переписка Мейерхольда с Охлопковым, как и записи А. Февральского, публикуемые им впервые, вносят в эту тему окончательную ясность.

И все же, как ни интересны собранные в книге материалы о непосредственном участии Мейерхольда в кинопроизводстве, это лишь одна и притом, думается, не самая существенная проблема темы «Мейерхольд и кино». И не случайно наибольшее место в книге заняли проблемы творческого взаимодействия театра и кино, связанные театральной, режиссерской и педагогической практикой Мейерхольда. Поэтому в круг анализа автора вошло творчество не только Мейерхольда, но и многих виднейших советских и зарубежных деятелей киноискусства, так или иначе испытавших на себе его воздействие или встречавших к себе живой пытливый интерес Мастера, как его обычно называли в близких к нему театральных кругах.

«Театр все более впитывает в себя другие виды искусства. Уже сейчас кино входит в театральные здания и становится полноправным элементом сценического действия...» (с. 143). Это сказано Мейерхольдом в начале 30-х годов, когда позади уже был ряд спектаклей,

---

[6] Катаев В. Святой колодец. Трава забвения. М., 1969, с. 289—290.
Сам Катаев, правда, предлагает не считать воспоминаниями свою прозу последних лет, в которой переплетено виденное и пережитое с домысленным и нафантазированным. Но читатель, встречая в этих рассказах о былом хорошо знакомые, подлинные (или едва-едва завуалированные) имена и названия произведений, зачастую не в силах обнаружить слишком уж зыбкую грань, отделяющую истину от мифотворчества, и поневоле оказывается в заблуждении. Писателю, думается, не мешало бы об этом не забывать.

[7] Мейерхольд В. Э. Статьи, письма... ч. 2, с. 361.

в которых он смело осуществил, как тогда говорили, кинофикацию театра. А. Февральский подробно описывает использование Мейерхольдом разнообразных приемов кино, от прямого введения в спектакль документальных или игровых кадров, мультипликаций и надписей, световой проекции лозунгов, от поисков и утверждения новых принципов освещения сцены, позволявших мизансценировать «крупный план», до раздробления пьесы на кадры-эпизоды и введения кинематографических приемов монтажа картин. Все это в дальнейшем нашло повсеместное употребление.

«...Он по-кинематографически р е ж е т и м о н т и р у е т сцены; он по-кинематографически заставляет играть актеров ж е с т о м; он по-кинематографически дает п е р в ы е и в т о р ы е п л а н ы; он по-кинематографически перебрасывает каждую сцену на новое место...»— восклицал в начале 1924 года критик Н. Лебедев, делясь в «Кино-газете» «впечатлениями кинематографиста» о только что прошедшей премьере «Леса». «Мейерхольдовский «Лес»— совсем не театр, а кинематографическая фильма»,— утверждал он, приветствуя в этой связи «открытие блестящего кинорежиссера (а у нас их нет) Всеволода Эмильевича Мейерхольда и изумительного гротескного киноактера Ильинского» (с. 119). Вряд ли стоит вступать сейчас в запоздалый спор с уважаемым киноведом и доказывать, что мейерхольдовский «Лес» был все же театром, важно другое: что это и впрямь был театр, уже начавший в п и т ы в а т ь находки тогдашней кинематографии.

Приводя суждения Мейерхольда о плодотворности учета опыта кино в поисках новых сценических решений, А. Февральский знакомит читателя с чрезвычайно характерным высказыванием, сделанным режиссером незадолго до премьеры «Ревизора»: «Благодаря особенностям вещественного оформления спектакля сцены взяты нами, как говорят на языке кино, к р у п н ы м п л а н о м.

Это дает интересную четкость фигур и обязывает актера к несколько иной игре, чем это практиковалось на старом театре. Мы старались учесть не только наш прежний опыт и достижения актеров щепкинской школы, но внимательно изучили еще и приемы игры больших актеров кинематографа и думаем, что в какой-то мере нашу задачу мы осуществили» (с. 125—126).

Внимательней присматриваться к игре «больших актеров кинематографа» и, в первую очередь, «гениального актера современности» Чарли Чаплина Мейерхольд в последние годы советовал все чаще и чаще.

В равной мере его волновала проблема с а м о о п р е д е л е н и я театра и кино, особенно обострившаяся с рождением звукового фильма. В свете этого актуальный интерес представляют впервые публикуемые его высказывания о задачах нового театрального строительства, которое должно учитывать не только возможность механического использования кинопроекции, но и, как говорил Мейерхольд, неизмеримо более существенные требования. «Новый театр, — писал он, — должен обязательно получить те достоинства, которые имеет кино,— ведь оно может за короткое время показать большое количество идей, передать зрителям большое количество мыслей и развить большую стремительность перебрасывания одного действия в другое, из одной страны в другую. С помощью сложного монтажа вы можете получить на протяжении одной части большое богатство показов и отношений людей и природы и отношений человека к природе. Поэтому на сценической площадке должна быть устроена такая механизация, которая давала бы ту эффективность, какую дает кино» (с. 114).

Этим задачам и был подчинен разрабатываемый Мейерхольдом совместно с архитекторами М. Бархиным и С. Вахтанговым проект нового здания для ГосТИМа.

Читая книгу, вновь убеждаешься, какой заметный след в сценических исканиях Мейерхольда оставил его киноопыт. Но отнюдь не будет преувеличением сказать, что по-своему весомым оказался и его вклад в кинематографию, выразившийся не столько в том, что он сам успел снять и сыграть, сколько в его прямом влиянии на кинематографистов-новаторов.

«Разрешите мне сегодня приветствовать здесь В. Э. Мейерхольда не как гостя, а как нашего учителя...»— говорил Г. Козинцев в июне 1936 года, открывая вечер встречи Мейерхольда с ленинградскими кинематографистами (в моих ушах до сих пор звучит нескончаемый гул аплодисментов, раздавшихся в ответ на это приветствие). Могут быть, конечно, предметом спора и возведение Мейерхольда в ранг учителя советского кинематографа, и высказанное Г. Козинцевым в тот вечер утверждение, что «настоящие ученики Мейерхольда работают не в театре, а в кино» и что «советская кинематография научилась у гениальных работ Мейерхольда гораздо большему, чем советский театр» (с. 193).

Но вряд ли может быть недооценено то конкретное, что сказал тогда о Мейерхольде Г. Козинцев, ярко и взволнованно оценивая значение многих его режиссерских идей. Козинцев еще не раз вернется к анализу наследия Мейерхольда и в книгах, и в публичных выступлениях, и в лекциях, и в своих записях в рабочих тетрадях.

Глава о том, что дали мастерам советской кинематографии уроки Мейерхольда,— одна из самых содержательных в книге А. Февральского. Особенно подробно освещена давно уже ожидающая специального исследования тема «Мейерхольд и Эйзенштейн».

Об уроках Мейерхольда говорят со страниц книги А. Февральского С. Юткевич, Э. Гарин, Е. Габрилович. Интереснейшими размышлениями о том, что дал ему Мейерхольд как театральному и как киноактеру, поделился с А. Февральским Игорь Ильинский.

С интересом встретит читатель собранные в разделе «Мейерхольд и люди кино» отклики режиссера на все более или менее заметные явления зарубежной и советской кинематографии, с которыми он был знаком, его суждения о мастерах кино, среди которых особое место занимают высказывания об Эйзенштейне, Довженко и о Чаплине.

Ценным дополнением к этому разделу является перепечатка в приложении полного текста доклада Мейерхольда «Чаплин и чаплинизм», впервые опубликованного (с некоторыми сокращениями) А. Февральским в «Искусстве кино»[8] и сразу же переведенного на несколько иностранных языков.

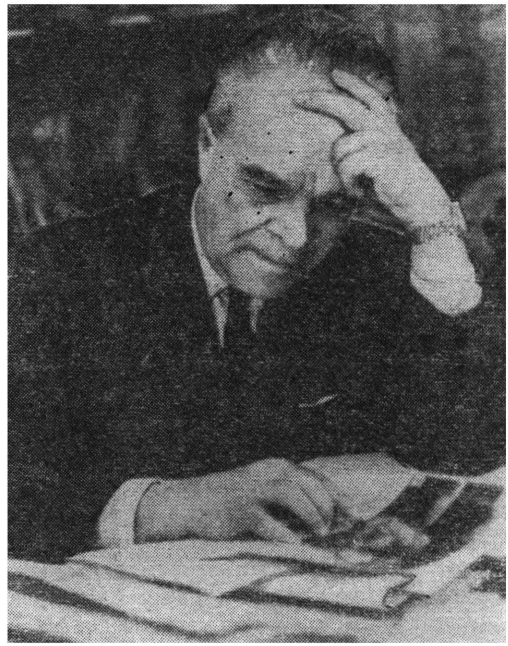
Книга, к сожалению, издана без иллюстраций. Нужно ли говорить, как обедняет издания такого рода отсутствие изобразительно-иллюстративного материала, могущего в немалой мере подкрепить аргументацию исследователя?

Номер журнала с этой рецензией Александр Вильямович Февральский получит, только что отметив свое 80-летие. Рассказ о его новой работе естественно поэтому закончить сердечным поздравлением энергичному искателю, так много сделавшему для изучения советского искусства, признательностью за его многолетние плодотворные труды и пожеланиями новых разысканий, новых публикаций и исследований.

[8] «Искусство кино», 1962, № 8.

К 80-летию М. С. Донского

В контексте истории



80 лет — это всего лишь не многим меньше, чем самому кино. Столько лет Марку Донскому. В данном случае мы имеем право сопоставить возраст мастера и возраст искусства, в котором воплотились его жизнь, талант, убеждения. Имя выдающегося советского кинорежиссера вошло во все кинохрестоматии мира. Феномен Донского пытались разгадать многие исследователи. И вот новый повод, торжественный и обязывающий.

Когда произносишь юбилейную речь или пишешь юбилейную статью, взгляд невольно обращается назад, к истокам творчества. Затем шаг за шагом, этаж за этажом восходишь к нынешним временам. Юбилей — это все-таки ретроспекция, что бы там ни говорили...

Но она, ретроспекция, может служить интересам современности. Думается, что для Донского р а б о ч и й смысл юбилейной даты ближе и нужнее. Воспользуемся им, чтобы еще раз попытаться — накоротке, в наброске творческого портрета — увидеть и понять, как его фильмы, давние и недавние, вместе образуют равнодействующую, нацеленную в сегодня.

Крымчанин, юношей испытавший на себе власть белых, он приезжает в середине 20-х годов в Москву. В его творческом багаже (другого не было) книжечка новелл «Заключенные». Выступая на обсуждении одной из своих первых картин «Цена человека» (поставленной вместе с М. Авербахом), он говорил: «Мы умели в гражданской войне быть грозными, а теперь мы хотим быть человечными». Между тем это картина не о белых и красных, а о комсомольском быте или, как бы мы сейчас сказали, о нравственных проблемах молодежи. Начинающий режиссер сознательно поставил перед собой цель: выверить «цену» человеческой жизни, исходя из важных исторических критериев. Пусть эта работа, находившаяся в ряду «комсомольской фильмы» тех лет, была в чем-то наивной и прямолинейной. Однако **зам**ысел, замысел... С него начинается художник. На другом материале, в иных, гораздо более совершенных кинематографических формах его гуманистическая расшифровка продолжалась годы и годы.

Марк Донской был далек от прекраснодушия. Подключившись к мощной гуманистической традиции, на всю жизнь восприняв слово Горького как главный источник своего творчества, он перевел в экранные образы и

его правду о народном быте, правду жестокую, мучительную, исполненную острейших социальных и нравственных коллизий.

Трилогия Донского — «Детство Горького», «В людях», «Мои университеты» — редчайший и до сих пор не превзойденный образец кинопроизведения, где персонажи не проецируются на более или менее искусно воссозданный народный фон, что бывает нередко, а существуют внутри самой этой жизненной толщи, каким-то чудом перенесенной на экран.

В конце 30-х годов Эйзенштейн в одном из своих выступлений выдвинул проблему «полотна» и «фигур», считая, что именно полотна, то есть широких картин действительности, порой не хватало даже очень хорошим историческим и историко-революционным фильмам. Трилогия о Горьком проходила по разряду экранизаций. Сегодня ясно видно, что она вышла из этого ряда на большой временной простор — и не только потому, что итальянский неореализм признал эти фильмы и их постановщика в качестве своих учителей. Историзм трилогии более глубокого свойства, он не ограничивается судьбами искусства, касаясь существенных сторон народной жизни, увиденной в историческом ракурсе.

«Полотно» и «фигура» — разве эта проблема не актуальна теперь? Особенно для тех, кто испытывает потребность в крупных экранных обобщениях, достигаемых не за счет, а в единстве с полнокровными человеческими характерами.

...Лица женщин, стариков, детей, снятые с типичной выразительностью немого кино, выкладывались в кольцевую композицию, словно окружая и включая в себя фигуру женщины на снегу: кадры «Радуги». Благодаря их единству преодолевалась разобщенность людей, живущих под фашистским ярмом. Люди смотрели сквозь протаявшие окошки на мучения партизанки, и строчка из повести Ванды Василевской становилась зримой: «Не Олена Костюк — это вся деревня шла нагая по снегу, подгоняемая солдатским штыком».

Дело было не только в адекватном переводе слова в изображение. Возникал новый масштаб. На экран пришла народная трагедия. И еще одно, что никогда не устареет в знаменитом фильме Марка Донского. Украинская мать, принесшая в жертву своего сына ради спасения многих, возникла на белом полотне, как на живописном, и была узнана в разных странах мира. Жизненная и метафорическая сила этого образа достигла наших дней. Сходным путем — из реальности в героическое бессмертие — идет Сотников в «Восхождении». Давние традиции творчества преображаются в новом искусстве, они получают точную социальную конкретику, не расставаясь с вековой родословной. В этом процессе «Радуге» принадлежит особое место.

В лучших своих картинах Донской добивается, может быть, самого трудного — ему дано перевести сюжетный путь персонажа на уровень судьбы. Как в «Сельской учительнице», что сохранила и продолжила в нелегкие годы нашего кино гуманистическую тему, став необходимой зрителю, который познал все тяготы и жестокость войны. Вспомним: «Мы умели... быть грозными...»

В дилогии «Сердце матери» и «Верность матери» история семьи Ульяновых введена в контекст большой Истории. Открывают фильмы горьковские слова: «Без матери нет ни поэта, ни героя». Режиссерский замысел не отступил перед социальной значимостью материала; замысел вобрал личное, связанное с избранной литературной традицией. Отсюда эпиграф и внутренняя тема дилогии. Или трилогии, если назвать еще и «Надежду».

Список его названных и неназванных здесь фильмов достаточно велик (многие поколения зрителей помнят картины Марка Донского «Как закалялась сталь» и «Непокоренные»). Он настоящий работник, кинорежиссер Донской. Поэтому нам и захотелось подчеркнуть рабочий смысл ретроспекции, развернутой в современности.

И все же юбилей остается юбилеем. Торжественным событием, которому сопутствуют поздравления и добрые пожелания.

Примите же их от нас, кинематографистов, дорогой Марк Семенович!

Марк Зак

Горение

«Чем значительнее идея произведения, тем более доступным должно быть повествование»,— любит повторять замечательный советский кинорежиссер, народный артист СССР Марк Семенович Донской. Но каждый, кому выпало счастье сотрудничать с Донским, знает, какой ценой дается эта простота!

...Он приходил на съемочную площадку ранним утром — бодрый, увлеченный, с кипой бумаг и заметок, сделанных накануне. Выясняется, что диалоги сцены, которую сегодня надо снимать, изменены, постановочный рисунок перестроен до неузнаваемости. Наверное, на это у него ушло не меньше двух-трех часов, но вот как он их сумел выкроить?

Съемку начинает уверенно, со знанием дела, и очень скоро рождается ощущение, что самый динамичный и неутомимый работник в группе — Марк Семенович. Он — само движение, сама творческая страсть. Бурно репетирует с актерами, энергично руководит огромными толпами статистов, уточняет мизансцену, спорит, беседует с осветителями, играет на пианино, мчится по коридору киностудии... Я не в силах перечислить всего, что успевает сделать в течение дня неуемный мастер. Восьмичасовой трудовой день не может утомить Донского. Его хватает и на другие дела. Вот он сидит до полуночи в монтажной комнате, виртуозно обращаясь с кинопленкой: глаза его горят, когда он смотрит на крохотный экран монтажного стола... Весь творческий огонь Донского, вся его недюжинная сила художника целиком и полностью отданы любимому искусству.

Донской не раз говорил о том, что фильм рождается трижды: в период написания сценария, во время съемок и за монтажным столом. У меня не раз была возможность самому в этом убедиться.

Многие драгоценные образы картины «Сердце матери» рождались прямо на площадке, у съемочной камеры. Какой философской метафорой, например, стала игрушка семьи Ульяновых — теллурий! Используя маленькое подобие Земного шара, Донской добился выразительного завершения важной сцены. Мы все были поражены, когда при монтаже была изъята одна из самых эффектных сцен. Потом я понял: ради целого художник поступился частностью, пусть даже и эффектной. Это требует от режиссера не только мудрости, но и мужества.

Со времени съемок фильмов «Сердце матери» и «Верность матери» прошел не один год, а впечатления от совместной работы с Марком Семеновичем свежи и непосредственны. Во многом благодаря влиянию Донского, укрепившего меня в моем решении, я стал кинорежиссером. И не случайно поэтому считаю его своим крестным отцом в моей новой профессии.

С тех пор не было ни одной моей актерской или режиссерской работы, о которой я бы не слышал исчерпывающего, взыскательного суждения Марка Семеновича. Я этим очень дорожу и всегда с волнением жду встречи с Донским.

Каждая из них убеждает меня: у мастера нет перерывов в работе. Донской, даже когда он не ставит фильмы, продолжает творить: он как бы взращивает в себе новое произведение, пока незримое, но всегда страстное, идущее из глубины сердца.

Родион Нахапетов

Энергия поиска

Помню, какое огромное впечатление произвели на меня фильмы-экранизации автобиографических повестей Алексея Максимовича Горького. Автором кинотрилогии был Марк Семенович Донской. Стало ясно, что в советском кино появился режиссер большой художественной культуры и неукротимого темперамента.

Встретилась я с Марком Семеновичем на съемочной площадке фильма «Радуга».

«Радуга» стала одним из первых произведений киноискусства, показавших всему миру, какое горе принесла война на нашу землю, ценой каких мук, страданий и жертв завоевал наш народ победу над фашизмом.

Съемки фильма происходили в 1943 году, в трудное для страны время, далеко от оккупированной гитлеровцами Украины. Поле ашхабадского стадиона покрыто нафталином и солью, заменявшими снег. Стояла сорокаградусная жара, но усилиями Марка Семеновича на съемочной площадке была создана такая эмоциональная атмосфера, что мы, актеры, забывали об условностях съемок и переживали воссоздаваемые события как подлинные.

Как трудно было тогда сдерживать свою ненависть к врагу, топтавшему нашу землю! Хотелось выразить ее открыто, со всей страстью. И когда мы репетировали сцену, в которой фашисты убивают ребенка Олены Костюк, я попросила Марка Семеновича разрешить мне сыграть ее, не сдерживая своих чувств.

«Хорошо, играй, — услышала я в ответ, — но завтра ты увидишь, как это ужасно». На другой день мне показали отснятый материал. И действительно, в моей игре была чрезмерность, отдававшая аффектацией. Суровая правда войны как бы отвергала необузданное чувство, требуя эмоций сдержанных и волевых.

«Радугу» показывали прямо в зоне военных действий. После просмотра солдаты рвались в атаку. Картина пробуждала ненависть к врагу. И в то же время «Радуга» — очень гуманный фильм. Он очищал душу страданием. Те, кто, посмотрев его, шли в бой с фашизмом, еще яснее понимали, что идут сражаться за мир на земле, за человека, за его достоинство и честь.

Марк Донской снял немало прекрасных фильмов, которыми гордится советское киноискусство. Миллионы людей в нашей стране и за рубежом смотрят его картины с неподдельным волнением.

Я не могу не признаться еще и в том, что есть особая причина, благодаря которой творчество Донского всегда приносит мне радость. Во всех своих фильмах замечательный режиссер воспел Женщину в подлинном ее величии. Я не побоюсь сравнить украинскую крестьянку Олену Костюк, скромную сельскую учительницу Варвару Васильевну, Марию Александровну Ульянову и других героинь фильмов Донского с нетленными образами рафаэлевских мадонн.

...Всякое время в жизни человека неповторимо и потому прекрасно.

В жизни Мастера восьмидесятилетие — время, когда можно без суеты оглянуться назад и оценить то, что сделано.

А вы, Марк Семенович, потрудились на славу! Ваш путь — это путь художника титанической энергии, творческой самоотверженности.

Это путь счастливого художника.

Наталья Ужвий

Р. Юренев

Киноискусство социализма и мировой кинопроцесс

К постановке проблемы

Отмечая упрочение позиций мировой социалистической системы как важнейшую тенденцию современного исторического развития, XXV съезд КПСС указал: «Социализм уже сегодня оказывает огромное воздействие на мысли и чувства сотен миллионов людей на земле. Он обеспечивает людям труда свободу, подлинно демократические права, благосостояние, широчайший доступ к знаниям, прочную уверенность в будущем. Он несет мир, уважение суверенитета всех стран и равноправное межгосударственное сотрудничество, служит опорой народам, ведущим борьбу за свою свободу и независимость. А завтрашний день, несомненно, даст новые свидетельства безграничных возможностей социализма, его исторического превосходства над капитализмом»[1].

[1] Брежнев Л. И. Отчетный доклад ЦК КПСС XXV съезду партии. — Материалы XXV съезда КПСС. М., 1977, с. 10.

Повсеместное распространение идей социализма, подъем революционного и национально-освободительного движения в различных регионах планеты, рост сил сторонников мира и социального прогресса вызывают сегодня все более отчаянное сопротивление империалистической реакции, что ведет к обострению идеологического противоборства двух социальных систем. В создавшихся условиях изучение социалистической художественной культуры и ее составной части — социалистического киноискусства приобретает исключительное значение как в теоретическом, так и в практическом плане.

Очевидно, что кинематографу мира социализма и исследованию процесса его развития принадлежит одно из центральных мест в деле активного становления и роста независимых национальных культур, в важнейшем процессе сближения духовного склада социалистических наций.

История социалистического кинематографа началась с рождения советского кино, передового революционного искусства, творческим методом которого является социалистический реализм, а отличительными особенностями — партийность, народность, гуманистическая направленность, высокая политическая и гражданская активность. Богатейший опыт многонациональной кинематографии Советского Союза, накопленный за 60 лет, представляет собой значительный вклад в сокровищницу мировой художественной культуры; он принадлежит всему человечеству и оказывает особенно заметное воздействие на кинопроцесс в странах социализма. Влияние советского кино постоянно испытывают на себе и прогрессивный кинематограф Запада, молодые, ищущие свои пути — в очень сложных социально-политических, идеологических условиях — кинематографии развивающихся государств. Всестороннее рассмотрение и глубокий научный анализ вопросов, связанных с этим явлением, относится к первоочередным задачам социалистического киноведения.

Касаясь в данной статье узловых проблем, возникающих при исследовании путей развития социалистического кино и его влияния на

прогрессивный мировой кинематограф, автор, естественно, не ставил перед собой цель проанализировать их исчерпывающим образом. Возможно, некоторые из высказанных здесь суждений будут восприняты как дискуссионные. Однако, как мы надеемся, внимание читателя привлекут по преимуществу не эти частные моменты, а попытка определить в главном подход к широкому кругу вопросов, порожденных практикой социалистического киноискусства и обусловленных его местом в ряду проблем, со всей очевидностью требующих дальнейшей разработки. В этой связи редакция весьма заинтересована в получении читательских откликов на данную публикацию.

Как бы ни хотели этого некоторые историки кино на Западе, советское киноискусство не выкинешь из общего — сложного, многоликого, противоречивого — процесса развития мировой художественной культуры.

А ведь есть за рубежом эстетики, социологи, искусствоведы, которым бы очень хотелось поставить под сомнение мировое значение советского киноискусства.

Одни, старомодные, не слишком заботясь о фактах, не очень затрудняясь примерами, разглагольствуют о «мертвящих догмах» социалистического реализма, «подавляющего» художнические индивидуальности, о «партийном и государственном диктате», «неприемлемом» в «свободном» мире капитализма.

Другие, посовременней и похитрей, ссылаясь на очевидную разницу в положении искусства и роли художника в различных социальных системах, порою даже склонны признать за социализмом и его культурой известные преимущества. Но тут же извлекают из хирургии термин: несовместимость. Ничего, мол, не поделаешь, приходится нам существовать раздельно. Занавес, хоть и не железный, а прозрачный, все же ведь существует.

Однако нет непроницаемых преград в культуре человечества. Нет преград и для такого массового, мобильного, влиятельного и общедоступного искусства, как кино. Влияние советского кино на мировую общественную мысль, на культурное развитие человечества несомненно. Это влияние развивается сложно, ему препятствуют многие факторы и идеологического, и экономического, и технического характера. Можно фильмы не покупать, можно их запрещать, оскоплять цензурными купюрами, замалчивать. Можно, как это порой делают американцы, покупать наши фильмы, но не показывать их. У нас, мол, кинотеатрами владеют частные лица, которые таких фильмов не хотят... Ухищрения коммерческих органов, атаки прессы, рекламы, эстетиков, политиканов на идеологическом фронте столь разнообразны, что исчерпывающий разговор на эту тему не вмещается в одну статью. Так ограничимся вопросом о реальном месте советского кино в мире, фактами взаимовлияния, притяжения и отталкивания, общности и различий кинематографий в странах с различными социальными системами, особенностями взаимодействия кино в странах единого социалистического лагеря.

Нужно начать с того, что сущность, история и функции советского искусства феноменальны, первородны, но, как показывает жизнь, в основных своих чертах могут быть освоены и разработаны другими народами, согласно с их национальными культурными традициями. Рожденное Великой Октябрьской социалистической революцией и тогда же осознанное В. И. Лениным как самое «важное из искусств», советское кино с первых дней сознательно служит революционному народу. В те годы молодое, лишь двадцать лет назад родившееся искусство было лишено какой-либо поддержки со стороны властей всех государств, которые заботились о соблюдении цензурных правил и о взимании налогов да противопожарных мерах. А Ленин еще в 1907 году предсказал, что в руках деятелей настоящей социалистической культуры кинематограф станет могучим орудием просвещения. И с первых шагов Советской власти заботился о кино, всемерно способствовал развитию его общественно-просветительных возможностей.

27 августа 1919 года ленинским декретом все кинодело в стране было национализировано и перешло в ведение Народного комиссариа-

та просвещения. Отсюда и берет начало советская кинематография, которая первые же свои художественные произведения — маленькие, порою наивные, поспешно и незатейливо сделанные агитки — посвятила пропаганде мероприятий Советов, воспеванию Красной Армии, политическим, хозяйственным, санитарным и учебным вопросам. С сознательного служения народу, выполнения актуальных общественных задач началось наше кино и свершило на этом пути невиданное, небывалое: уже через 7—8 лет появились первые советские фильмы, которые смогли прогреметь на весь мир, а имена Эйзенштейна, Пудовкина, Вертова, Кулешова, несколько позднее — других мастеров 20-х годов навечно вошли в золотые списки новаторов, первооткрывателей, основоположников мирового киноискусства.

Второе важнейшее обстоятельство, определившее феноменальность советского киноискусства, обусловлено ленинской национальной политикой, представившей всем народам Советского Союза право на государственность, на всестороннее развитие своей национальной культуры. На этой основе, в тесном сотрудничестве с русскими мастерами, в неразрывной взаимосвязи друг с другом и стали развиваться кинематографии национальных республик. К самым славным кинематографическим именам уже в 20-е годы прибавились имена Довженко, Шенгелая, Чиаурели, Бек-Назарова, Тарича, Ярматова и многих других. И не как пучок однонаправленных, обособленных лучей, а как единый могучий, нерасторжимый поток, стало развиваться советское многонациональное кино, в котором были бережно сохранены и развиты лучшие, прогрессивные культурные традиции всех братских народов. Маркс, Энгельс, Ленин неоднократно писали о тяготении демократических национальных культур к интернациональности, к сближению — при расцвете всех тех черт, которые отличают каждую из них. Многонациональное советское киноискусство стало одним из важных факторов того гигантского, всеохватывающего процесса, который Л. И. Брежнев назвал формированием новой исторически сложившейся общности — советского народа.

В зарубежном киноведении распространены концепции о наднациональных, космополитических свойствах кино. И это верно, если подразумевать простоту перевода (дублирования) фильмов на иные языки, а также массовость, доходчивость, общедоступность и мобильность выразительных средств киноискусства. Но это решительно неверно, если судить о художественных свойствах фильма, о его идейном содержании и форме. Фильм, как и произведения любого искусства, отражает жизнь народа, выражает его национальную историю, характер, устои, уклад. Однако степень, глубина, органичность связей киноискусства с жизнью народа у разных национальностей на разных исторических этапах разные. И зависят эти связи в первую очередь от господствующей идеологии и социальной структуры государств.

Энергично распространяясь по европейским, американским и азиатским государствам, кинематография уже в первые годы своего существования приняла отчетливые национальные формы. Так, шведские, датские, немецкие фильмы начала нашего века не спутаешь с французскими и итальянскими, а те — с японскими. Не только быт, пейзаж, поведение людей, но и тематика, жанровые формы, сюжеты фильмов разных стран выражали особенности национальной культуры, национального характера, и часто эти трудноуловимые и не поддающиеся точному определению черты как раз на экране выглядели особенно заметно и впечатляюще.

К концу второго десятилетия существования кино со всей очевидностью проявилась капиталистическая конкуренция, подавление кинематографий малых стран более мощными. Первой пала датская кинематография, ее «звезды» — Аста Нильсен, Урбан Гад, Пат и Паташон оказались в Германии. Еще через несколько лет швед Шёстром оказался в Голливуде, а талантливо начинавшая английская кинематография была совершенно задавлена американской. Попытки малых европейских государств развить и укрепить собственную кинематографию ни к чему не вели: венгр А. Корда уехал в Англию, М. Кертиц — в

Америку, болгарин З. Дудов — в Германию, испанец Л. Бунюэль — во Францию, датчанин К. Дрейер сделал по одному фильму в Швеции, Германии, Норвегии, Франции, время от времени возвращаясь на родину, где каждый очередной фильм приносил ему убытки и вызывал необходимость в новой эмиграции.

Если даже суверенные государства не могли наладить национальное кинопроизводство, то о национальных меньшинствах и речи не было. Венгры, чехи, хорваты смогли сделать первые кинематографические шаги лишь после распада австро-венгерской монархии, ирландцы — только после отделения от Великобритании. Многие малые страны и народы Европы не имеют своей национальной кинематографии и до сих пор: назовем исландцев, люксембуржцев, шотландцев, басков, валлийцев.

А социалистический уклад, ленинская национальная политика сделали возможным быстрое и полноценное развитие кинематографий на Украине, в Белоруссии, Грузии, Армении, Азербайджане, несколько позднее в республиках Средней Азии. В искусстве этих народов национальные черты не стираются, а обогащают и оттеняют друг друга. Нельзя не заметить, что и в таких странах, как Чехословакия и Югославия, все народы, входящие в эти республики, получили возможность иметь свои кинематографии только после того, как они встали на путь социалистического развития.

Так новые социальные функции кинематографии, новые права и обязанности художников, новая революционная тематика, новая национальная политика породили новаторское искусство, дали почву для развития нового — плодотворного и революционного действенного творческого метода — социалистического реализма.

Сама молодость кино, многообразие его выразительных средств, наследование им лучших традиций литературы и других искусств обязывали кинематографистов к новаторству.

С глубоким уважением мы вспоминаем имена художников разных стран, оставивших заметный след в развитии киноискусства. И Д. Гриффит, и Ч. Чаплин, и В. Шёстром, и Р. Клер, и Д. Пастроне, и многие другие были подлинными новаторами. Да разве могло быть иначе? Новое искусство формировалось, вырабатывало свои выразительные средства с невиданной быстротой, в неслыханных масштабах, буквально на глазах изумленного человечества. Первый крупный план. Кто его создал? Диксон или Портер в США? Или, может быть, Роберт Поул в Англии? Первая съемка с движения: кто-то в Италии, впервые решившийся снимать с плывущей гондолы? Первая попытка экранизации? Первая комическая эксцентриада? Первая мелодраматическая перипетия? Первая массовая сцена? Историки едва ли с достоверностью разберутся в географической принадлежности всех этих пионерских свершений. Но я уверен, что они единодушно признают спонтанный характер большинства подобных открытий, тем более что большинство из них свершалось одновременно и без малейшего взаимного влияния разными лицами в разных странах. Словно молодое искусство спешило развиваться, нетерпеливо и щедро предлагая свои богатства всем заинтересованным...

Но киноискусство Франции, США и других стран развивалось в условиях капиталистического общества, в условиях буржуазных государств, где деятельность художников подвержена, по выражению Маркса, тем же законам эксплуатации, что и другие формы труда. И тем же законам конкуренции, купли-продажи, принуждения. Советское же кино развивалось в условиях социалистического общества, Советского государства как искусство народное.

Отсюда — своеобразие отношения художников молодого советского кино к творческим исканиям передовых кинематографистов Запада. Этот процесс характеризуется и внимательным изучением всех зарубежных достижений, и решительным отталкиванием от них, стремлением делать по-своему, по-советски.

В историю отечественного кино вошел московский кинотеатр на Малой Дмитровке. Инициативный директор показывал в нем последние зарубежные новинки и беспрепятственно пропускал молодых кинематографистов, жад-

но присматривавшихся и к гриффитовскому параллельному монтажу, и к немецким экспрессионистским декорациям, и к французским авангардистским метафорам. Да, многому можно было поучиться у западных киномастеров. Но Вертов, например, непримиримо отрицал всякий игровой фильм, провозгласив «мир без игры», «жизнь врасплох», хронику. Появился «Шагай, Совет!». А молодой Эйзенштейн, сознавая, что сила американских фильмов в остроте сюжетов и обаянии кинозвезд, решает строить новое искусство, выдвинув вместо сюжета — монтаж аттракционов, а вместо «звезд» — героя-массу. Появилась «Стачка».

Делать по-своему, самостоятельно, вопреки! В этом сказывались и безмерная талантливость пионеров советского кино, их молодой максимализм, а порой и эпатирующее озорство. Но первопричиной новаторства тех, кто начинал советское киноискусство, была, разумеется, революция, новая жизнь, новые, невиданные человеческие отношения, новый социальный строй. Поэтому-то столь неожиданно, ошеломляюще прозвучали на Западе советские фильмы — уже в 20-е годы. В них все — и герои, и композиция, и сюжетостроение, и образная система — были необычны, потому что были рождены новым обществом, новой концепцией человека, новым положением художника в обществе. И это было отчетливо понято зарубежной критикой, зарубежным зрителем. Одних это восторгало, других — отвращало. Но поняли это все.

А дальше наступила пора освоения звука. Звук безмерно обогатил выразительные возможности кино, но воздвиг языковые барьеры. Может быть, поэтому, а вернее, из-за непримиримых противоречий между миром капитализма и первым социалистическим государством на Западе осталось непонятым и недооцененным новаторство нашего кино 30-х годов, новаторство, открывшее уже не только новые приемы и новые выразительные возможности экрана, не только новых героев, но и новую мораль, новое отношение к труду, новую природу драматических конфликтов, характерных только для нашего общества. Именно эти глубинные новаторские открытия, сделанные в 30-е годы не только в области кино, но и в литературе, театре, живописи, позволили осознать и сформулировать на I съезде писателей в 1934 году основные принципы социалистического реализма.

Ага!— слышатся голоса наших идейных противников, — вот здесь-то и пролегает Рубикон! Вот тут-то и возникает «несовместимость»! И повторяются истертые басни про «метод, спущенный сверху», про «стилистику, обязательную для всех художников», про «мертвящие догмы, сковывающие индивидуальности». И следует беспрекословный вывод: нам, на Западе, это не подходит.

Но факты говорят другое.

Да, метод социалистического реализма был разработан в Советском Союзе. Основы его теории заложены ленинскими статьями о партийности литературы, о творчестве Льва Толстого, ленинской программой культурной революции. Заметную роль в становлении нового, социалистического искусства сыграли работы Луначарского, Воровского, других критиков-марксистов. Свое начало социалистический реализм берет в «Матери» и «Врагах» Горького, в лучших дореволюционных произведениях Маяковского и Бедного, Серафимовича, а также в новаторских открытиях Художественного театра, в живописи Касаткина, работах Серова периода первой русской революции. Словом, в том наиболее ценном, прогрессивном, революционном, что дала миру русская художественная культура начала XX века.

Критический реализм достиг к тому времени величайших высот в изображении жизни общества и человеческих характеров в развитии, в сложных социальных взаимоотношениях. Правда жизни и исторически обусловленные социальные связи выдвигались критическим реализмом, в отличие от декадентства, символизма и других модернистских течений. Революционная ситуация, накал классовых битв породили в системе критического реализма черты нового революционного метода, позднее получившего имя социалистического реализма.

После Великой Октябрьской социалистической революции, в опыте молодой советской литературы, в опыте театра, кино, живописи 20-х годов социалистический реализм, еще не осознанный критикой как особый метод художественного исследования действительности, получил дальнейшее развитие, став методом художественного творчества. В свое время рапповская критика немало потрудилась над тем, чтобы установить искусственные перегородки между писателями, художниками, режиссерами, развивавшимися в едином русле социалистической художественной культуры. Известно, как много вульгарного упрощенчества и чисто групповой предвзятости было в тех оценках, какие теоретики РАПП давали творчеству Станиславского, Горького, Маяковского, Леонова, Федина, Прокофьева, Мейерхольда, Эйзенштейна, Пудовкина, Вертова, Таирова, Кавалеридзе, Курбаса, Ахметели, Сарьяна, многих других выдающихся представителей новой социалистической культуры, какую эти теоретики внесли вредную путаницу в понимание литературного, художественного процесса тех лет. Надуманные, догматические оценки и характеристики, исходившие от теоретиков РАПП, «Кузницы», Пролеткульта, во многом помешали понять, вовремя зафиксировать и оценить черты единого творческого метода, рождавшегося в многообразном и богатом опыте первого революционного поколения художников. На этих вульгаризаторских опытах, на «левацкой» критике 20-х годов и спекулируют сейчас разного рода советологи, пытающиеся ревизовать само понятие социалистического реализма, стремящиеся объявить творческий метод нашего искусства, естественно зародившийся и получивший широкое распространение в творчестве советских художников, «насильственно спущенным сверху», «догматическим» и поэтому якобы тормозящим дальнейшее развитие искусства.

Вслед за теоретиками-советологами на социалистический реализм ополчились и такие кинематографисты, как Александр Форд, Душан Макавеев, Жан-Люк Годар. Намеренно огрубляя, примитивизируя принципы нашего творческого метода, они потом увлеченно принимались критиковать... свои же собственные измышления. И вполне закономерно, что отступление от эстетических принципов социалистического искусства вело отступников к политическому ренегатству: и Форд, и Макавеев очутились в рядах антисоветчиков-клеветников, а Годар забрел в своих исканиях в дебри анархизма, маоизма и кончил подменой подлинного творчества примитивными агитками и затасканными антисоветскими выпадами.

Активным противникам нашей идеологии, клеветникам, критиканам, да и невеждам, безответственно осуждающим марксистские концепции, не осмысленные, не понятые ими как следует, наша критика давала и дает достойный отпор. Да и в капиталистических странах находятся теоретики и художники, которые убежденно и доказательно говорят о плодотворном влиянии нашего творческого метода искусства социалистического реализма на мировую прогрессивную культуру в целом; такие художники и теоретики сделали очень многое для того, чтобы влияние наше крепло и распространялось.

Не будем здесь перечислять имена художников и их произведения: о влиянии на них советского кино мы скажем несколько ниже. Назовем крупнейших теоретиков, критиков, искусствоведов, страстных пропагандистов советского кино. Во Франции первым нужно вспомнить Леона Муссинака. Руководитель киноотдела «Юманите», друг Эйзенштейна, он в 1928 году написал первую книгу о советском кино, книгу, сыгравшую выдающуюся роль в развитии не только киноведения, но и киноискусства. В Англии Айвор Монтегю перевел теоретические книги Пудовкина, что положило начало английскому киноведению. В фашистской Италии переводчиком и популяризатором работ Пудовкина был Умберто Барбаро. В Соединенных Штатах Джей Лейда в 1944 году собрал теоретические статьи Эйзенштейна и издал их в двух книгах: «Чувство кино» и «Форма фильма». В Чехословакии Любомир Линхарт еще в начале 30-х годов опубликовал ряд глубоких статей о советском киноискусстве. В Японии пропагандистами совет-

ского кино стали режиссер Кейноске Кинугаса и критик Акира Ивасаки.

Я назвал только пионеров, открывших для своих народов феномен советского кино. Но разве можно обойти молчанием теоретические работы Белы Балаша, в которых дана ясная и широкая формула социалистического реализма, труды историков кино Жоржа Садуля, Ежи Теплица, книги Джона Говарда Лоусона, Марселя Мартена, Гвидо Аристарко, Кадзуо Ямады, Люды и Жана Шнитцер, статьи Нины Хиббин, Филиппа Боноски и многих других наших единомышленников и друзей? Разумеется, в некоторых работах этих авторов можно найти противоречия, спорные утверждения и оценки, порою — методологические недочеты. Но важно то, что их труды способствовали мировому признанию советского кино, помогали усилить воздействие советского кинематографа на многих талантливых режиссеров, драматургов, актеров.

С другой стороны, следует отметить влияние, оказанное творчеством прогрессивных зарубежных художников на наше кино. Мы никогда не были изолированы от подлинных достижений мировой культуры, от новаторских открытий мирового киноискусства. Известно, что некоторые средства кинематографической выразительности, найденные Гриффитом, были оригинально восприняты Эйзенштейном, что некоторые творческие принципы экспрессионизма не были чужды художническим пристрастиям Довженко и Эрмлера, которые переосмыслили эти принципы в соответствии с идейными и художественными задачами, ими самими перед собой поставленными, что за Рене Клером кое в чем следовал Чиаурели, что в фильмах Александрова и Медведкина можно заметить черты общности с произведениями Чаплина и других американских комедиографов. Об этом в свое время писали, но далеко не достаточно. И уж почти ничего не сделано нашим киноведением для анализа воздействия итальянского неореализма, «польской киношколы» или французской «новой волны» на развитие нашего кинематографа 50—60-х годов. А это воздействие, несмотря на его опосредованный характер, а также на известные противоречия внутри самих названных течений в зарубежном кино, было во многом полезным и прогрессивным по своей направленности, оно обогащало стилистику нашего киноискусства.

Я открыто и прямо говорю здесь о влиянии на наше кино прогрессивных произведений Запада потому, что надеюсь, что из всего вышесказанного ясно, что сущность, основы, базис искусства, рожденного Октябрем, всегда оставались классово определенными и во всем сохранили свою художественную самостоятельность. Именно идейная зрелость, творческая мощь советского кино позволили ему усваивать достижения соседних кинематографий, осмысляя и осваивая их на своей почве, на свой лад.

Пути взаимовлияния в искусстве очень разнообразны и сложны, но именно разнообразие и сложность заставляют нас отнестись к этой проблеме с повышенной серьезностью.

Отмечая огромные успехи стран социалистического содружества, их крепнущее положение на мировом экране, мы с полным правом говорим сейчас о широком фронте кинематографии социализма, о феномене кинематографии социалистических стран. Что же объединяет нас, художников разных национальностей и государств, разных характеров и интересов, разных школ и направлений? Совершенно очевидно, что это прежде всего метод социалистического реализма, наследующий все лучшее, что создается в мировом искусстве, метод живой, развивающийся, интернациональный.

Опыт многонациональной советской культуры оказывает огромное революционизирующее влияние на весь мир и в первую очередь на культуру стран, избравших социалистический путь развития. Надо помнить, что строительство этой новой культуры Советский Союз начинал в одиночестве, в сложнейших условиях интервенции и гражданской войны, а затем развивал ее в политической и экономической изоляции, в атмосфере враждебности и клеветы. Теперь в результате побед советского народа на всех участках социалистического строительства, в результате роста и укрепления коммунистических и рабочих партий ряда

стран все прогрессивные теоретики и художники признали могучее и все растущее влияние искусства социалистического реализма на мировой кинопроцесс.

В материалах XXIV и XXV съездов КПСС отмечено сближение социалистических стран во всех областях жизни, выравнивание уровней развития, взаимовлияние прогрессивных национальных традиций во всех областях культуры. На этой основе сбывается предвидение Маркса, Энгельса и Ленина об образовании всемирной литературы: уже сейчас можно смело говорить о явлениях международной социалистической художественной культуры. И кино с его массовостью, мобильностью, общедоступностью дает этому много ярких примеров. Далее мы остановимся на некоторых конкретных фактах, подтверждающих это, здесь же подчеркнем, что создание мировой художественной культуры социализма опирается прежде всего на опыт советского многонационального искусства, идеологической и методологической основой которого явился творческий метод социалистического реализма.

Киноискусство стран Восточной Европы до второй мировой войны развивалось крайне неравномерно. Если Германия обладала одной из самых мощных и технически оснащенных киноиндустрий, то в Болгарии, Румынии, Сербии работали лишь энтузиасты-одиночки, что привело к созданию единичных полупрофессиональных произведений. Передовые кинематографисты Чехословакии, внеся заметный вклад в историю кино начального периода его развития, затем, в конкурентной борьбе с Германией, засилием немецких фильмов на национальном экране, создали несколько заметных реалистических и символических картин. В Польше, в противовес недолговечным буржуазным кинокомпаниям, возникла левая прогрессивная группа «Старт», стремившаяся к социальной остроте, к реализму. Во Вьетнаме и на Кубе первые кинофильмы были созданы после второй мировой войны, в результате победы над империалистическими агрессорами, в процессе успешного социалистического строительства. Во всех этих странах кино развивалось, опираясь на традиции национальной художественной культуры и на новаторский опыт советского киноискусства.

Оба эти основополагающие фактора присутствуют обязательно и везде, однако рождение и развитие новой социалистической кинематографии происходило в разных странах неодинаково, порою даже непохоже.

Польские фронтовые кинооператоры, участвовавшие в освобождении своей родины от фашистских захватчиков, боровшиеся с гитлеровцами вместе с Советской Армией, стали затем пионерами социалистического киноискусства у себя на родине. «Последний этап», фильм Ванды Якубовской, узницы фашистского концлагеря, являлся первым художественным произведением в Польше, разоблачающим фашизм и воспевающим интернационализм. В Германии Вольфганг Штаудте создал трагическую исповедь «Убийцы среди нас»— первую попытку понять причины того позора, тех национальных бедствий, которые принес немецкому народу фашизм. В Венгрии вернувшийся из Советского Союза коммунист Бела Балаш и буржуазный кинорежиссер Геза Радвани в фильме «Где-то в Европе» подняли тревожную тему юношества, измученного и растленного войной. В Чехословакии Отакар Вавра поставил «Немую баррикаду» — первый фильм о Сопротивлении. Все эти фильмы в большей или меньшей степени несли отпечаток влияния советского кино и своих национальных традиций: документализм и романтика у поляков, экспрессионистическая напряженность киноязыка у немцев, психологический реализм в чехословацком кино. Прогрессивные традиции национальных культур, исторически сложившиеся свойства духовной жизни этих народов не размывались, а, наоборот, расцветали на путях социалистического развития.

Дальнейшее развитие киноискусства социалистических стран показало плодотворность органического сочетания этих двух стихий: прогрессивной, демократической национальной традиции и влияния советского кино. Раньше всего достигли зрелости кинематографии, имевшие довоенный опыт: Польша выдвинула свою школу, означенную фильмами А. Вайды, А. Мунка, Е. Кавалеровича, Я. Рыбковского

и других. Преодолев схематизм и дидактику, присущие первым польским картинам, эти мастера искренне и гневно рассказали о трагическом героизме польского Сопротивления. Лучшими своими достижениями «польская школа» оказала влияние и на некоторых советских кинематографистов, внесла свой заметный вклад в мировой кинематографический процесс.

В свое время некоторые польские теоретики, отмечая влияние советского кино на кинематограф их страны, усматривали его не в прямом воздействии, к примеру, эстетики «Юности Максима» Г. Козинцева и Л. Трауберга на «Целлюлозу» Е. Кавалеровича, не в революционном пафосе фильмов В Якубовской, близких по духу советскому революционному киноискусству, а в слабостях некоторых картин о современности, снятых в Польше в конце 40-х — начале 50-х годов и повторявших схематические приемы отдельных наших лент периода малокартинья. На основании частных издержек, практически неизбежных для любой кинематографии, находящейся в процессе становления (а польское кино тогда переживало именно такой этап), такие ревизионисты, как Ян Котт и некоторые другие, противопоставляли «польскую киношколу» традициям советского кино и подвергали нападкам творческий метод социалистического реализма.

Нечто аналогичное наблюдалось и в Югославии. Антифашистское Сопротивление было главной темой деятелей югославского кино с момента его зарождения Однако постепенно трактовка этой темы приобретала все более индивидуалистический, субъективный и пессимистический характер — не без влияния реакционных тенденций буржуазного кинематографа. Временные сложности в межгосударственных отношениях СССР и Югославии, внутренние проблемы, осложнявшие развитие страны, способствовали активизации попыток исказить сущность метода социалистического реализма, объявить его неприемлемым для кинематографистов Югославии, поставить под сомнение ценность опыта советского киноискусства. Потребовалось немало усилий, чтобы ревизионистские позиции, занятые некоторыми югославскими теоретиками кино, были подвергнуты систематической научной критике

Спокойнее, увереннее проходило развитие национальной кинематографии в Болгарии, где ведущее положение быстро заняли молодые мастера, закончившие Всесоюзный государственный институт кинематографии в Москве: Д. Даковский, Б. Шаралиев, Я. Янков, Б. Желязкова, Д. Мундров и многие другие. Основное их внимание было устремлено к революционному прошлому болгарского народа, к освободительной борьбе против турецкого ига, против реакционного правительства царя Бориса, против фашистского диктата. Плодотворное развитие в Болгарии марксистско-ленинской эстетики (вспомним труды академика Тодора Павлова) активно способствовало правильному пониманию и плодотворному освоению метода социалистического реализма болгарскими кинематографистами.

В центре венгерского кино стоит обаятельная фигура З Фабри. С самых ранних его картин («Гроза») до блистательной «Карусели», до получивших мировое признание фильмов «20 часов», «Незаконченная фраза», «Пятая печать» в творчестве Фабри решаются большие социальные вопросы, предстают сложные, полнокровные образы людей труда, революции, людей новой Венгрии. И в лучших, близких эстетике документализма фильмах А. Ковача, М. Мессарош, многих других наблюдаем тот же процесс все более глубокого овладения методом социалистического реализма.

То же можно сказать о кинематографистах Германской Демократической Республики: соратник Бертольда Брехта — Златан Дудов, режиссеры Курт Метциг, выпускники ВГИКа Конрад Вольф и Зигфрид Кюн, документалисты Торидайки, Шойман и Хайновски, опираясь на реалистическую традицию немецкого кино, знавшего Пабста, Пика, Лампрехта, Ютци и других социально значительных прогрессивных мастеров, творчески осваивая опыт советского кино, последовательно встали на путь социалистического реализма и создали внушительные и правдивые произведения о гитлеризме, об антифашистской борьбе, о вто-

рой мировой войне, о послевоенном строительстве в ГДР.

Эти факты не должны заслонять от нас тех сложностей, тех противоречий, которые затрудняли в известные периоды развитие кинематографий по социалистическому пути в некоторых странах Восточной Европы. В Чехословакии, как известно, молодое поколение кинорежиссеров, пришедшее после Фрича, Вавры, Стеклы и других мастеров, заложивших в 40—50-е годы основы искусства социалистического реализма, испытало сильное и губительное влияние ревизионистских идеологов, пыталось противопоставить себя «дидактическому и ангажированному искусству социалистического реализма» и в результате создало ряд путаных, пессимистических модернистских фильмов. Серьезные трудности пришлось преодолеть и венгерской кинематографии.

Но нужно помнить, что новое никогда не побеждает без борьбы, что правильную позицию в мире, обремененном многими противоречиями, классовой и национальной борьбой, сложными политическими и экономическими проблемами, найти не так уж просто.

И тем не менее в 60—70-е годы, преодолев немалые трудности роста, плодотворное содружество социалистических кинематографий окончательно сложилось, окрепло и все успешнее развивается феномен социалистического киноискусства. Еще раз повторим: развивается под плодотворным влиянием многонациональной советской культуры, в процессе освоения и разработки метода социалистического реализма, родиной которого является наша страна, в результате развития прогрессивных тенденций национальных искусств. Этот феномен был обусловлен историческими путями и современным строительством стран, вступивших на путь социализма, сложился в процессе творческой помощи, взаимного влияния, братской дружбы народов, а также во взаимосвязи с прогрессивным искусством всего мира. И эти связи крепнут. Чем дальше и чем мощнее развивается социалистическое киноискусство, тем больше кинематографистов в разных странах мира творчески воспринимают его опыт. В особенности это относится к странам, сбросившим иго колониализма и занятым строительством собственной национальной государственности и культуры. И даже в развитых капиталистических государствах умножается число художников, тянущихся к нам, к нашим идеалам, к нашему пониманию счастья, труда, солидарности, человечности.

Не так давно, лет тридцать пять назад, советское кино развивалось в одиночестве, в конфронтации с многочисленными кинематографиями буржуазных стран. Теперь мы — авангард киноискусства социализма.

Остановимся теперь на некоторых вопросах влияния социалистического реализма на мировой кинематографический процесс, на прогрессивное киноискусство нашей планеты.

На примере русского искусства и кинематографической культуры других наших национальных республик мы видим, что развитие метода социалистического реализма в них проходит по-разному, но нигде национальное своеобразие при этом не снимается и не стирается, а, наоборот, служит обогащению метода, его богатству, его интернациональной сущности.

Сложнее обстоит дело с передовыми художниками капиталистических стран. Не надо забывать элементарной истины, что положение кинохудожников там особое, что они зависят от продюсеров, от владельцев капиталов, киностудий, прокатных организаций, кинотеатров, что киноискусство прямо связано с кинопромышленностью и жестко контролируется государством, правящими классами.

Однако, исходя из учения Ленина о двух культурах в каждой национальной культуре, нельзя не видеть, что и в кино капиталистических стран, даже таких, как США, Франция, Япония, имеется культура демократическая и все заметнее пробиваются ростки социалистического реализма. Этот процесс нуждается в серьезном изучении, которое у нас еще не начато.

Кратко напомнив о зарождении социалистического реализма в русском дореволюционном искусстве, я хотел показать, что новый метод возникал в условиях, ему враждебных,

опираясь на прогрессивные общественные движения, на творческий опыт критического реализма. Так было в условиях феодально-помещичьей России, взбаламученной революцией 1905 года. Почему же сейчас, когда существует Советский Союз и могучее содружество социалистических стран, когда наша идеология распространяется по всему миру, когда капиталистические страны сотрясают социальные катаклизмы, критический реализм не может переходить в стадию реализма социалистического? В современном искусстве всех народов произведения социалистического реализма непременно возникнут! Они непрерывно возникают!

И мы должны находить, открывать, поддерживать эти ростки социалистического реализма в искусстве капиталистических стран, умея видеть их и в произведениях, не лишенных противоречий. Мы не должны бояться употреблять этот термин, которого так страшатся наши противники, там, где для этого есть объективные основания, прослеживать элементы социалистического реализма в творчестве тех передовых художников, кто, не ограничиваясь критикой противоречий буржуазного общества, ищет — иногда непоследовательно — способ революционного разрешения этих противоречий, стремится художественно осмыслить историческую неизбежность перехода человечества от стадии капиталистического развития к социализму.

При этом надо отчетливо видеть, что явлениям социалистического реализма противостоят на Западе явления модернистского, упадочного, декадентского искусства, что неудовлетворенность художников капиталистической действительностью зачастую принимает болезненные, ущербные формы. И мы — нашей критикой, нашим научным анализом — должны помогать художникам, ищущим выход из тупиков буржуазных отношений, находить верные пути, приближающие к пониманию правды социалистической, подлинно революционной.

Мы должны понять, что неприятие художником капиталистической действительности порождает порой причудливые формы протеста. Не принимая эти формы протеста против капитализма, мы должны помнить, что ищущие художники могут найти и другие, близкие нам формы. Так было, например, с сюрреалистами Элюаром и Арагоном, пришедшими в коммунистическую партию, так было и с Брехтом, который тоже не сразу пришел к марксизму.

Обратясь к истории зарубежного кино, можно найти в ней немало фильмов, говорящих о созревании внутри искусства критического реализма мотивов, тенденций, образов, близких к принципам реализма социалистического. Их в первую очередь содержат фильмы, правдиво показывающие революционные и национально-освободительные движения народов, жизнь и борьбу рабочего класса, трудящегося крестьянства, социально остро и глубоко трактующие проблемы войны и мира, эксплуатации и безработицы. Почвой для появления таких фильмов почти всегда является искусство критического реализма, с его правдивостью, гуманизмом, демократичностью. Но нередко переход к реализму социалистическому происходит и в творчестве художников, тяготеющих к футуризму, экспрессионизму, иным «левым» течениям, отрицающим буржуазию. Опыт истории показывает, что новаторские, проникнутые социалистическими идеями фильмы появляются чаще всего в периоды революционных ситуаций, усиления прогрессивных общественных движений. Внимательный анализ таких произведений позволяет установить и прямое или косвенное влияние на них советских фильмов и советской кинематографической теории.

Сильнейшим выражением послевоенной депрессии и растерянности в Германии 20-х годов был экспрессионизм. Его революционное крыло, давшее в литературе Бехера, Кайзера, Толлера, Вольфа, в живописи — Гросса и Кольвиц, в театре — Пискатора, в кино не смогло проявиться. Тем более жаль, что историки кино, уделив основное внимание правому, регрессивному, упадочному крылу экспрессионизма — творчеству Вине, Мурнау, Ланга, Лени и других, позволили яркой, необычайной форме и мрачному содержанию,

характерному для их фильмов, заслонить другие течения немецкого кино тех лет и, по сути, объявили 20-е годы в истории немецкого кино периодом экспрессионизма.

Однако в годы Веймарской республики в Германии существовало и реалистическое направление. Оно крепло и развивалось по мере роста в Германии революционных настроений. Его первыми проявлениями были фильмы Лупу Пика «Осколки» и «Новогодняя ночь», в которых ощущалось влияние экспрессионизма, но было и реалистическое стремление правдиво показать участь людей, обездоленных капиталистическим обществом и осознающих необходимость борьбы. В «Бурной погоде» Карла Грюне была правдиво показана беспросветная жизнь шахтеров, звучали мотивы пролетарской солидарности.

Несколько позже, в конце 20-х годов, когда революционные настроения нашли выход во многих произведениях литературы и театра, в кино режиссер Ф. Цельник взволнованно экранизировал гауптмановских «Ткачей», Л. Миглер создал яркую, социально острую картину ужасов безработицы в фильме «По ту сторону улицы», а П. Ютци дал несколько фильмов, в том числе на темы рисунков пролетарских художников: «Путешествие матушки Краузе в счастье», «За хлеб насущный», «Ад нищеты». В этих картинах о безработных, о городской нищете ощущалось прямое влияние советского кино. Зарубежные киноведы отмечают это влияние и в фильме Г. Пабста «Любовь Жанны Ней» (по роману И. Эренбурга), в «Свободном путешествии» К. Юнгханса, «Прибежище» К. Фрелиха и других фильмах. Объединив эти наблюдения, нетрудно сделать вывод о появлении в прогрессивном германском кино 20-х годов некоторых черт социалистического реализма.

Волны коммерческих развлекательных картин, занявших с приходом звука преобладающее положение на экранах Германии, а главное — наступление реакции, вскоре приведшей к власти Гитлера, не дали возобладать этому прогрессивному реалистическому направлению. Но все же в 1932 году Златан Дудов, болгарин по национальности, учившийся в СССР, поставил по сценарию Бертольда Брехта знаменитый фильм «Куле Вампе» об организованной борьбе безработных, о попытке организовать рабочий кооператив. Этот фильм, который уже безоговорочно можно считать произведением социалистического реализма, был запрещен фашистской цензурой. Прогрессивное движение в немецком кино было задавлено фашизмом.

Как результат антифашистской борьбы черты социалистического реализма появились и во французском кино. Победа Народного фронта вызвала к жизни такие фильмы Ж. Ренуара, как гимн солидарности трудящихся «Жизнь принадлежит нам», как «Тони», «Преступление господина Ланжа», как незабываемая «Великая иллюзия», где образ летчика, рабочего по происхождению, открыто противопоставлен фигурам аристократов, где с необычайной для западного кино отчетливостью вскрыты классовые причины войны. Своей вершины эти тенденции в творчестве Ренуара достигли в фильме «Марсельеза» — историко-революционном, полном исторического оптимизма, уверенности в будущем.

Эти фильмы несут в себе отчетливые черты социалистического реализма, и это не обособленное, не одиночное явление, а закономерный результат движения демократической французской художественной культуры тех лет влево, навстречу рабочему классу, по пути сближения с его идеологией.

И в лучших произведениях критического реализма тех лет раскрытие социальных проблем, которое вплотную подводило зрителей к взглядам социалистического характера, свидетельствовало о влиянии советского кино. Вспомним образы, созданные Жаном Габеном в фильмах Ж. Ренуара («Человек-зверь»), Ж. Дювивье («Славная компания», «Пепе ле-Моко»), М. Карне («Набережная туманов», «День начинается»). В них отчетливо сказалось сочувственное внимание к образу рабочего, была критика устоев буржуазного общества, приводившая к мысли о необходимости их революционного разрушения. И снова мы сталкиваемся в лучших из этих

фильмов с влиянием советского кино. Так, в знаменитом фильме Ж. Виго «По поводу Ниццы» заметно влияние Д. Вертова, заметно оно и в фильме Ж. Лакомба «Зона», взволнованно и правдиво рассказывающем о парижских текстильщиках. В этот же период Рене Клер создает свою блестящую пародию на фашистских диктаторов «Последний миллиардер», а Ж. Фейдер — антибуржуазную психологическую драму «Пансион «Мимоза».

Стоит ли напоминать, что прогрессивное движение в кинематографии Франции было прервано второй мировой войной, или, иначе говоря, задавлено фашизмом?

В послевоенной Франции, на волне национального подъема, вызванного Сопротивлением, появился такой революционный реалистический фильм, как «Битва на рельсах» Рене Клемана. К сожалению, новаторские тенденции, им начатые, не получили развития. Капиталистические заправилы позаботились о буржуазном «благополучии», о коммерческой направленности французского кино, прибегнув для этого к помощи голливудских монополий (пресловутое соглашение Блюм-Бирнс). Но и после этого соглашения во Франции появились фильмы, близкие к социалистическому реализму, — «Рассвет» Лун Дакена, позже «Горит ли Париж?» того же Рене Клемана.

Теоретические воззрения советских мастеров, в первую очередь Вертова и Пудовкина, повлияли и на английское кино, особенно на документальное. Родоначальник и теоретик английского документализма Д. Грирсон писал, что кино есть творческая интерпретация действительности, а труд — главный источник экранной поэзии. Вместе с английскими коммунистами Г. Поллитом, У. Галлахером, А. Монтегю Д. Грирсон организовал в 30-е годы рабочее кинообщество, переросшее в Федерацию рабочих кинообществ разных городов и провинций, имевшую своей целью способствовать созданию остросоциальных документальных фильмов. «Рыбачьи суда», «Ночная почта» Б. Райта и Г. Уотта, «Индустриальная Британия» Ф. Флаэрти и Д. Грирсона воспевали людей труда, рабочую солидарность.

Традиции Д. Грирсона нашли продолжение в английских фильмах времен второй мировой войны, в творчестве некоторых «рассерженных», в теоретических и исторических работах П. Рота. Во всем этом — несомненная близость с советским кино. Можно, думается, найти здесь и некоторые черты социалистического реализма.

Эти черты можно обнаружить и в американском кино второй половины 30-х годов. Депрессия, последовавшая за всемирным кризисом 1929—1932 годов, вызвала ряд прогрессивных реформ, получивших общее название «новый курс Рузвельта». Трудящиеся массы добились некоторых демократических прав, что нашло отражение и в произведениях художественной культуры. В области кинематографии нужно в первую очередь назвать фильмы Кинга Видора «Аллилуйя», сочувственно рисующий трагическое положение негров в США, и «Хлеб наш насущный», показывающий, под прямым влиянием советских фильмов «Турксиб» и «Земля жаждет», создание сельскохозяйственной трудовой артели. Назовем также фильм о беспризорных Уильяма Уэлмана «Беспризорники с большой дороги», несомненно, сделанный под прямым влиянием «Путевки в жизнь». Творчество великого документалиста Р. Флаэрти — одна из вершин критического реализма, а его любовное внимание к жизни и внутреннему миру трудящихся людей, представителей малых народов — бесспорно новая ступень в развитии реалистического искусства.

В «Аплодисментах» и «Улицах города» Рубена Мамуляна, в «Новых временах» Ч. Чаплина, в «Тупике» и «Лисичках» Уильяма Уайлера, в «Блокаде» и биографических фильмах Уильяма Дитерле, наконец, в великолепном «Гражданине Кейне» Орсона Уэллса слышно гневное осуждение капиталистического общества, даны социально осмысленные реалистические образы и ситуации. А в «Осведомителе», «Гроздьях гнева», «Долгом пути домой», «Как зелена была моя долина» Джона Форда есть и приятие революции, и призывы к организованным выступлениям солидарных трудящихся, и глубоко сочувственное,

гуманное изображение жизни рабочих, фермеров, безработных. Критический реализм торжествовал в американском кино тех лет. Шли поиски нового положительного героя — фермера, рабочего, революционера. Разрабатывались формы, близкие и понятные трудящимся зрителям, народу. Поэтому в высших проявлениях критического реализма той поры можно, думается, увидеть предпосылки для рождения реализма социалистического.

Война против фашизма укрепила прогрессивные течения в американском кино. «Великий диктатор» Ч. Чаплина, «Салливаны» Ллойда Бекона, «Седьмой крест» Фреда Циннемана были фильмами антифашистскими, правильно раскрывающими разницу между захватническими и справедливыми, освободительными войнами. Влияние советского кино, выразившееся в частичном использовании фрагментов из наших фильмов и кадров нашей хроники, составили отличительную особенность таких американских фильмов, как «Русская история», «Миссия в Москву», «Песня о России», «Северная звезда». Наконец, глубоко гуманный реалистический фильм о героях антифашистской войны «Лучшие годы нашей жизни» У. Уайлера знаменовал некую новую ступень в развитии прогрессивного американского кино.

Но и это было задавлено американским фашизмом, поднявшим голову в октябре 1947 года, когда начался период маккартизма.

Однако даже карательные походы этой комиссии не смогли прервать творчество честных и мыслящих художников. В 50-е годы социальные мотивы отчетливо слышны в реалистических фильмах Р. Брукса, С. Креймера, С. Кубрика, Д. Манна. Фильм о революционном протесте пролетариата «Соль земли» был создан М. Уилсоном и Р. Бибермапом вне Голливуда, на средства профсоюзов. Этот фильм открыл пути развития независимым американским кинематографистам. И несмотря на недолгую жизнь этих очень разных, очень пестрых групп, на их заблуждения, Д. Кассаветес, Р. Ликок и другие «независимые» сделали немало в области острой критики капитализма. В этой связи особо надо отметить, что Р. Ликок неоднократно писал о том, что в его документальных фильмах «Предвыборный митинг» и «Джейн» применена методика Вертова, его «жизни врасплох». Острые политические фильмы документалиста Де Антонио смело можно рассматривать как применение методов Эсфири Шуб, творчески переосмыслившей в своих фильмах старую хронику.

Если после войны в Америке прогрессивное кино претерпевало в борьбе с капиталистическими монополиями значительные трудности, то в побежденных Италии и Японии оно дало наиболее полноценные и зрелые плоды. Революционная ситуация, сложившаяся в Италии после разгрома фашизма, породила самое яркое, талантливое, оригинальное и наиболее близкое нам течение — неореализм. В Японии демилитаризация дала дорогу демократическим веяниям и гражданским свободам, которые сделали возможным появление кинематографии «независимых». И итальянские неореалисты, и японские «независимые» находились под прямым влиянием идей и фильмов советского кино; оба течения были крепко связаны с коммунистическими партиями и прогрессивными профсоюзами; оба течения подвергались систематическим атакам коммерческих кинопредприятий, правительства, церкви, реакционных сил; оба течения были неоднородны, многолики, противоречивы, но имели в своих рядах художников, в соответствии со своими творческими целями сознательно применявших принципы социалистического реализма.

Об итальянском неореализме до сих пор много спорят. Уже это — доказательство его значения, талантливости, жизнеспособности. Однако многие зарубежные, да и советские критики, при всей своей увлеченности, рассматривают его неверно, близоруко; вместо того, чтобы сосредоточить внимание на достижениях неореализма, сделавших это движение этапом в развитии мирового кино, делают упор на «ограниченность кругозора» неореалистов, на отсутствие в их фильмах идеологических выводов и рекомендаций, на хро-

никальной поверхностности наблюдений, якобы не проникающих в психологию людей. Можно признать, что для ряда фильмов неореалистов эти упреки справедливы, но большинству из них — и это следует отчетливо видеть — присущи любовь к трудящемуся человеку, воспевание труда, солидарности, борьбы за права угнетенных.

И разве не проникают глубоко в психологию своих героев авторы «Похитителей велосипедов» и «Умберто Д.», «Земля дрожит», «Самой красивой», «Машиниста»?

Констатация узости кругозора неореализма привела некоторых критиков к провозглашению его исчерпанности и конца. С этим никак нельзя согласиться. Неореализм — не узкая «школа», возникшая в творчестве нескольких художников и затем распавшаяся. Это мощное демократическое движение, охватившее многих, подчас разных, несхожих художников, выразившее прогрессивные социальные процессы и знаменующее устремление наиболее прогрессивных художников Италии от критического реализма к социалистическому! Конечно, неореализм не стоял на месте, он двигался, развивался, причем разные художники шли в разных направлениях. Одни, под влиянием сложных общественных процессов, испытали влияние идеалистической философии, католической церкви, реакционных политических сил, декадентских художественных течений. Другие, наоборот, стремились четче определить свои политические позиции, дать образы классовой борьбы, активно разоблачать пороки буржуазного общества. Так возник современный итальянский политический фильм Ф. Рози, Д. Монтальдо, Э. Петри, Э. Сколы, Ф. Ванчини, Д. Дамиани, Д. Понтекорво и других. Его влияние сказалось и на современном киноискусстве Франции, Федеративной Республики Германии, Испании и других капиталистических государств.

О перерастании неореализма в реализм социалистический писал Чезаре Дзаваттини. Его заметки, опубликованные в «Иностранной литературе» (1960, № 8), — интереснейший анализ процессов, характерных для современного реалистического искусства на Западе.

Схожие процессы происходят и в других странах. Например, в Японии, чье прогрессивное кино приобрело в послевоенное десятилетие большую популярность.

Крупнейшие «независимые» режиссеры Японии — Тадаси Имаи, Фумио Камеи, Сацуо Ямамото, члены коммунистической партии, — создали фильмы «А все-таки мы живем!» «Мрак среди дня», «Кику и Исаму», «Война и мир», «Женщина идет по земле», «Зона пустоты», «Улица без солнца» и многие другие, проникнутые революционными коммунистическими идеями, правдиво отражающие жизнь японского народа во время и после войны. К этим режиссерам примыкали Кането Синдо, Со Ямамура, Юсаку Ямагата и другие. Ими создано большое, идейно и организационно оформленное движение, сознательно применяющее принципы социалистического реализма. Эти принципы оказали ощутимое влияние на творчество Акиры Куросавы, Кодзабуры Иосимуры и некоторых других прогрессивных режиссеров. Они сделали возможным плодотворное сотрудничество Куросавы с советскими кинематографистами на фильме «Дерсу Узала». После того как движение «независимых» было задавлено капиталистическими монополиями, мастера, связанные с этим движением, перешли на большие киностудии, где продолжали работать в своей манере, в своем идейно-художественном направлении.

Реалистическое искусство и бескомпромиссная борьба прогрессивных японских мастеров с капитализмом неоспоримо доказывают, что в Японии есть художники, о которых мы с полным правом можем сказать, что они работают методом социалистического реализма.

Итак, если внимательным взором окинуть панораму современного киноискусства, можно отчетливо различить, что там, где назревает революционная ситуация, там, где прогрессивное политическое движение набирает силу и создает для передовых художников возможности борьбы, отстаивания своих прав, устремлений и идеалов, там часто возникает ситуация социалистического реализма, появляются произведения, по методу, идейности, по

духу своему связанные с нами, близкие нам.

Можно спорить о принадлежности к социалистическому реализму того или иного фильма, того или иного художника. Явления искусства сложны. Идейная сущность их воспринимается порою по-разному — в разное время, в разных исторических условиях. Нельзя забывать и тот факт, что критический реализм существует и развивается в разных направлениях. Но разве не ясна общая картина неуклонного роста в недрах искусства капиталистических стран искусства социалистического реализма? Нашему киноведению еще предстоит благородная и нелегкая задача исследовать этот процесс. Однако уже сейчас очевидно, что созревание черт социалистического реализма в искусстве зарубежных стран позволяет говорить о процессе формирования мировой социалистической кинематографии.

Многих прогрессивных художников на Западе смущала упрощенность, излишняя категоричность формулировок в некоторых теоретических работах о социалистическом реализме. Художникам ближе мысль о широте возможностей, о свободе выбора средств, свойственных этому методу. Об этом писали и виднейшие марксистские теоретики. Вот, например, слова Грамши: «Встать на точку зрения, что есть одна-единственная линия прогрессивного развития, на которой всякое новшество аккумулируется и становится предпосылкой для других достижений, — будет серьезной ошибкой. Существует не только много линий эволюционного развития, путь прогресса знает и отступления» [2].

Однако наша критика в анализе этих разных линий и временных отступлений все еще слишком осторожна. И хотя с догматическим пониманием социалистического реализма проведена за последние годы успешная борьба, хотя понятие это стало гораздо более гибким, широким, творческим, иные из нас все же в понимании ряда проблем все еще придерживаются старых догм.

Формулировка советского эстетика Д. Маркова, назвавшего социалистический реализм исторически открытой системой правдивого изображения жизни [3], представляется мне в этой связи весьма перспективной. Разумеется, она не исключает таких черт нашего метода, как непримиримость к декадентству в разных его формах, как закрытость для влияния буржуазной идеологии, подчеркивает способность нашего метода к развитию и обогащению. В многочисленных и горячих дискуссиях прозвучали и такие определения, как «система, включающая много стилистик, стилистических манер». Эти формулировки позволяют присоединиться, сознательно приблизиться к нашему методу тем художникам, которые стремятся к этому, но которым мешают догматические, вульгарные трактовки его сущности.

Зачем же «закрывать» открытую систему для художников, идейно созревших для нее? Конечно, принципы правдивого отражения действительности в процессе ее развития, социалистической идейности, народности — эти основные черты метода мы должны всегда иметь в виду, когда анализируем явления современного кино. Но я бы предложил для анализа произведений прогрессивных зарубежных художников применять еще и следующие критерии: антибуржуазная направленность, социальный анализ и исторический оптимизм. Они — еще не критерии социалистического реализма, им могут отвечать и отвечают произведения критического реализма, но именно они в наше время победоносного распространения социалистической идеологии создают мощные, животворящие предпосылки для движения вперед, к социалистическому реализму.

Все эти критерии, вернее, их терминологические обозначения, требуют объяснений. Антибуржуазная направленность должна пониматься широко, в многообразии проявлений, свойственных разным странам, разным стадиям социального развития. Во многих развивающихся странах правильнее говорить об ан-

[2] Грамши А. О литературе и искусстве. М., 1967, с. 59.

[3] См.: «Вопросы литературы», 1977, № 1.

тифеодальной направленности, в бывших колониях и странах Латинской Америки, подверженных влиянию капиталистических монополий США, — об антиимпериалистической направленности, в развитых буржуазных государствах — Англии, Франции, Италии — об антикапиталистической. Однако при всем многообразии оттенков классовой борьбы буржуазия повсюду является антагонистом, противником трудящихся. Поэтому термин «антибуржуазный» наиболее емок и универсален.

Мы видим антибуржуазную направленность у многих прогрессивных художников Европы и Америки. Но антибуржуазная направленность без четкого социального анализа еще вопроса не решает.

И, конечно, исторический оптимизм есть не приукрашивание действительности, а уверенность в неминуемой победе революции, в правоте и силе трудящегося человека.

И разве не отвечают этим требованиям — антибуржуазной направленности, социальному анализу и историческому оптимизму — такие современные политические фильмы, как «Сакко и Ванцетти» Д. Монтальдо, «Убийство Маттеоти» Ф. Ванчини, «Тревико-Турин» и «Мы так любили друг друга» Э. Сколы, «Следствие закончено, забудьте» и «Признание комиссара полиции прокурору республики» Д. Дамиани, «Битва за Алжир» Д. Понтекорво, «Элиза, или Настоящая жизнь» М. Драша, «Бомаск» и «Время жить» Б. Поля, «Похищение» и «Дюпон Ляжуа» И. Буассе, наконец, «Одален-31» и «Джо Хилл» шведа Бу Видерберга?

Многообразны трудности, с которыми сталкиваются прогрессивные художники. Цензура, реакционная пресса, коммерческие навыки продюсеров и прокатчиков, вероятно, менее опасны, чем дурные вкусы, развращенность зрителей буржуазной коммерческой кинопродукцией. Бу Видерберг говорил, например, что он обязан начинять свои фильмы эротическими и юмористическими сценками потому, что иначе его картины в Швеции никто смотреть не будет, их просто не выпустят на экран. Но даже эротические сценки (сделанные с хорошим вкусом и юмором) не всегда нарушают идейность картин о рабочем классе, выпущенных в Швеции.

Можно прибавить к нашим перечням документальные картины Криса Маркера, Ричарда Ликока и других, а если бы я назвал фильмы Африки (Сембена Усмана, Меда Хондо), Латинской Америки (бразильца Перейро Дос Сантоса, боливийца Хорхе Санхинеса) — я бы нашел и в них много общего с нашими, потому что африканские фильмы воспевают социальное пробуждение своих народов, а латиноамериканские картины полны пафоса начинающейся революции, что для художников особенно ответственно и плодотворно.

Приветствуя широкое и свободное понимание социалистического реализма, радостно поддерживая его проявления в творчестве прогрессивных художников, необходимо остерегаться релятивистского размывания всех и всяческих идейно-эстетических границ, как это делали теоретики-ревизионисты вроде Р. Гароди и Э. Фишера. Не идеи «безбрежности» реализма, а пропаганда неизмеримого богатства его выразительных возможностей, его жанровых форм, его стилистических манер и направлений — вот в чем состоит задача марксистской критики. От тонкости и идейной чуткости критика зависит отличить поиски новых средств от формалистических упражнений или натуралистической бездуховности. Порой эти недостатки становятся сущностью, неприемлемой для нас; порою же они — лишь объяснимые и преодолимые издержки на пути художника к исторической и социальной правде.

В произведениях зарубежных мастеров, близких нам по идеологии и по методу, мы можем порою усмотреть и некоторые чуждые, не свойственные нам черты, особенно влияние натурализма. В таких страстных коммунистических произведениях, как японский фильм «Такидзе Кобаяси» уже упоминавшегося мною режиссера Тадаси Имаи или мексиканский фильм «События на руднике Марусиа» режиссера Мигеля Литтина, эмигрировавшего из Чили, влияние натурализма несомненно сильно. Кошмарные пытки, которым подвергались

пролетарский писатель-коммунист Такидзе Кобаяси и бастующие рабочие селитряных рудников на севере Чили, показаны в этих фильмах с невыносимо страшными подробностями: хлещет кровь, взбухают пузыри ожогов, раздаются нечеловеческие вопли и стоны. Нельзя обходить молчанием эти недостатки прогрессивных произведений. Но нельзя и не понять художников, пошедших на эти крайние средства во имя разоблачения палачей, во имя утверждения безграничного мужества и героизма борцов-коммунистов. В годы Великой Отечественной войны в фильмах Ф. Эрмлера, М. Донского о партизанской борьбе тоже были страшные, натуралистические эпизоды — и они были приняты зрителями и оправданы нашей эстетикой.

Художников подчас отпугивают «жесткая нормативность», «строгие режимы» социалистического реализма, о которых злонамеренно разглагольствуют наши недруги. Чаще всего эти обвинения ни на чем не основаны. Однако мы еще не все делаем для того, чтобы противопоставить измышлениям — истину, клевете наших противников — нашу точку зрения, подкрепленную фактами, глубоким и научным их пониманием.

Поэтому задачей нашей эстетики и критики является широкая, смелая пропаганда принципов социалистического реализма как развивающегося, многообразного, свободного и плодотворного метода. Мы должны разъяснять всем прогрессивным художникам, что они закономерно, свободно и самостоятельно придут к этому методу — на этом особенно нужно настаивать. Художники любят сами искать свой путь. Не надо их толкать на дорогу, дорогу надо им о с в е щ а т ь.

Приведу примеры: в 1937 году С. Эйзенштейн, потерпевший на постановке «Бежина луга» горестное поражение и обвиненный во многих грехах, писал в тезисах своего защитительного выступления: «Я считаю, что потентный художник своим путем идет и дойдет до социалистического реализма, а не по стандарту... Так я, интеллигент, пришел к революции... Так я окончательно приду к социалистическому реализму, не концессией, а сознанием»[1]. Вот подлинная позиция революционного художника.

А драматург Франц Кретс, который в наших журналах оценивается как наиболее популярный драматург Западной Германии, не раз говорил о том, что он разделяет платформу социалистического реализма, подчеркивал, что это не означает, что он и другие западногерманские коммунисты приемлют творческий метод в готовом виде. Мы обязаны создавать его сами, применительно к условиям ФРГ, утверждал Кретс.

Разные художники, разные времена, ситуации, условия, разная степень успеха, а мысль одна: подлинно прогрессивный художник, честно желающий работать со своим народом и имеющий четкие идейные установки, идет и придет к методу социалистического реализма, потому что метод этот плодотворен и интернационален. А феномен советского кино, получивший мировое признание, служит примером, путеводным маяком для всего прогрессивного, новаторского, революционного, что непрерывно рождается в недрах художественной культуры человечества.

Много трудностей, много препятствий было на нашем пути. Но советское кино не только преодолело эти препятствия. Оно освоило путь для художников социалистических стран, для прогрессивных мастеров развивающихся государств, для честных, желающих служить своим народам художников всех стран, национальностей, рас. Их творчество, испытывающее наше влияние, в свою очередь влияет на нас, обогащая наше искусство. Так феномен советского кино получает новое развитие в мировом киноискусстве социализма.

---

[1] ЦГАЛИ, фонд 1923, опись № 2, ед. хр. 893.

М. Ямпольский

У истоков поэтики кино

Опыт Жоржа Мельеса

О Мельесе, кажется, столько написано, что всякий автор, вновь возвращающийся к его творчеству, невольно задает себе вопрос: нужно ли?

Нужно, говорим мы. Творчество пионеров кинематографа представляет особый интерес для современного киноведения. Тому есть несколько причин.

Во-первых, на каждом этапе своего развития кинематограф обращается к собственным истокам для того, чтобы по-новому, сквозь призму сегодняшних проблем понять свою природу, специфику, используя термин А. Базена, — онтологию. Рост эстетического самосознания того или иного искусства постоянно требует обращения к собственным истокам, их постоянной и тщательной переоценки.

Во-вторых, как и всякий родоначальник, Мельес покрылся густым хрестоматийным глянцем, порой не позволяющим нам рассмотреть его истинное лицо. Разменность его творчества по многочисленным учебникам мешает ощутить Мельеса, как фигуру живую, полнокровную, противоречивую. Мельес — классик, и как это часто случается с классиками, «обронзовел», разошелся тысячами клише по энциклопедиям и словарям и оттого, увы, стал казаться прочитанной книгой.

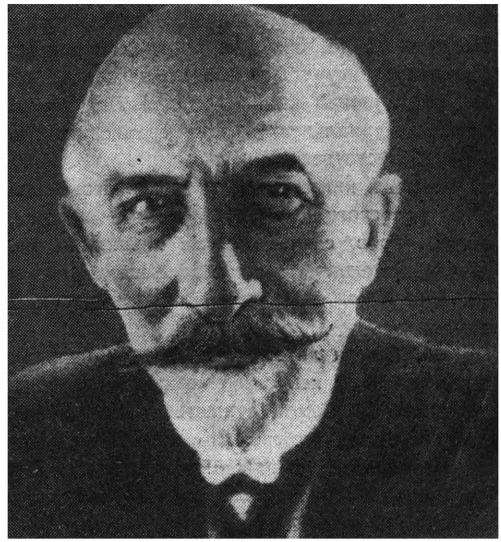
И, наконец, есть еще одна важная причина, по которой обращение к творчеству пионеров кино кажется нам актуальной задачей. Дело в том, что киноведение давно разделилось на несколько самостоятельных направлений. Одно из таких разделений касается истории и теории кино. Теория кино пытается изучить эстетику кинозрелища, история бережно собирает факты.

Случилось так, что ранний кинематограф приписан к историческому ведомству. Между тем задача взглянуть на ранний кинематограф не только как на факт безвозвратно ушедшей истории, но как на явление, обладающее своими исторически обусловленными, но весьма и поныне существенными эстетическими особенностями, — задача исторической поэтики, дисциплины, успешно развивающейся в иных отраслях искусствознания, но постепенно складывающейся и в рамках киноведения.

●

Для киноведения вполне традиционна точка зрения, согласно которой от рождения кино до его приобщения к сонму искусств прошло значительное время. Весь кинематограф в догриффитовскую эпоху рассматривается как «предыскусство», лишь неуверенно нащупывающее средства выражения будущего кинематографа. Историки кино всегда с удовлетворением отмечают каждый последующий шаг кинематографа к его современным формам, ко-

Жорж Мельес



торые почитаются, как высшие и привилегированные. Макс Линдер обычно оценивается как шаг вперед по отношению к Андре Диду, Луи Фейад — как прогрессивный этап по отношению к Жоржу Мельесу. Такой взгляд на ранний кинематограф приводит к известной однобокости. Высоко оценивается лишь то, что отложилось в арсенал средств нового искусства, а все то, что было характерно для раннего кинематографа, но затем утеряно в процессе эволюции, оценивается чаще всего как болезнь, перенесенная в детстве.

Такой взгляд нам представляется не совсем верным. В своем развитии киноискусство упорно стремилось выработать выразительные возможности, в какой-то мере аналогичные средствам литературы, живописи и театра. Кинематограф предпринимал титанические усилия для того, чтобы обрести голос, способный выражать то же, что и старшие искусства. Экранизация стояла у колыбели эволюционных процессов в раннем кино.

Отсюда сформировался весьма узкий взгляд на природную специфику кино, его онтологию. Все то, что стимулировало «искусствоцентрические» тенденции в кино, все то, что могло приблизить его к традиционным искусствам, поднималось на щит, остальное же объявлялось ошибочным. Гриффит осуществил гигантский скачок в олитературивании кинематографа. Недаром С. М. Эйзенштейн ввел в статью о Гриффите фигуру Диккенса, а несколько раньше французский киновед Андре Левинсон посвятил специальную работу сравнению Гриффита и Достоевского.

Развитие кинематографа во многом опиралось на освоение этим искусством литературных жанров, сначала более низких — мелодрамы, детектива, затем более высоких — романа, эпопеи, психологической драмы и так далее.

Кино (как и литература, театр и живопись) сложилось как искусство «миметическое», подражательное. Самой существенной его чертой был объявлен фотографизм, как бы являвшийся совершенным выражением и продолжением натуралистических тенденций в литературе, живописи и театре.

Вместе с тем ранний кинематограф, далекий от возвышенных амбиций первых истинных кинохудожников, творил зрелище и творил его максимально изобретательно, используя все технические возможности кино, еще не табуированные, не объявленные «неспецифическими», «антионтологическими».

Такая ситуация, на наш взгляд, привела к парадоксу. Ранний кинематограф в чем-то остается богаче его изысканного потомка, он отличается едва ли не большей свободой, свободой пока еще не осужденной творческой вседозволенности, расцветающей вдали от искусства, в тени балагана.

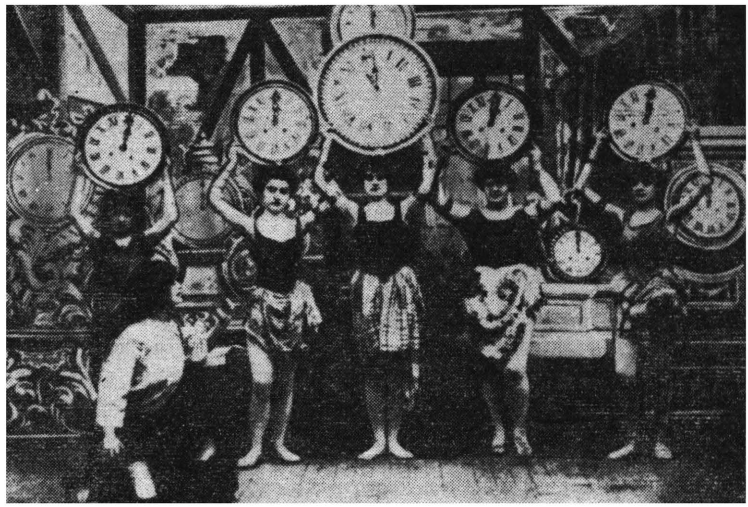
Ранний кинематограф еще сознавал, что трюк в такой же мере специфичен для кино, как и фотографизм, что одно опирается на другое. Игра трюка и «эффекта реальности» ложится в основу фильма, но лишь для того, чтобы постепенно уступить место безоговорочному господству фотографизма.

Мы, разумеется, вовсе не призываем вернуться назад к раннему кинематографу. Очевидно, что ему многое было недоступно. Никто не будет оспаривать того факта, что кино прошло огромный путь обогащения и роста. Но это безусловное положение не отменяет необходимости взглянуть в прошлое и увидеть, каковы возможности кинематографа, временно отсеченные его позднейшей эволюцией.

Такой взгляд может помочь художнику найти новые средства выразительности (кто не знает, что новое — это хорошо забытое старое?), но он же может помочь многое понять и в зрелом киноискусстве.

Известно, что первым сильным кинематографическим впечатлением, испытанным С. М. Эйзенштейном, был фильм Мельеса «400 проделок дьявола». Впечатление это не прошло бесследно. Разве не присутствует в самом принципе эйзенштейновской аттракционности поэтика сюжета раннего кинематографа, строящегося по типу аттракционных импульсаций?

Введение оператора как действующего лица в «Человеке с киноаппаратом» Дзиги Вертова отчасти восходит к тем ранним фильмам, когда автор (или псевдоавтор) присутствовал на экране (как часто бывало у того же Мельеса).



«Золушка». 1899. В фильмах Мельеса человек постоянно сопоставляется с вещью и широко используются аллегории

Оригинальность поэтики знаменитых американских комиков братьев Маркс, например, во многом опирается на широкое использование приемов ранней комической, значительно подзабытой к тридцатым годам. Кстати, комическая, как жанр чисто кинематографический, не имеющий литературного аналога, постепенно изживается эволюцией кино, «не терпящей» нелитературных жанров.

Судьба комической в общей жанровой структуре кинематографа может послужить для весьма поучительного размышления.

В данной статье мы ограничиваемся лишь некоторыми наблюдениями над кинематографическим миром Жоржа Мельеса. Творчество этого пионера кино радикально противостоит позднейшим тенденциям в развитии седьмого искусства. Именно поэтому мы считаем полезным рассмотреть его поэтику, принципы которой были в дальнейшем оставлены под спудом, но и поныне сохраняют оригинальность и отнюдь не только музейное значение.

Мельес увлекся кинематографом сразу же после первых сеансов синематографа Люмьеров и уже через полгода после первых экспериментов создателей кино начал снимать свои фильмы. К концу 1896 года им было снято более пятидесяти коротких картин.

Во времена своего дебюта Мельес проявил себя верным последователем люмьеровского «реализма». Он снимал хронику и исключительно на пленэре. Но уже в 1897 году Мельес решительно отворачивается от люмьеровских принципов кинематографа. В том же году он строит свою знаменитую студию в Монтрейе, после чего окончательно отказывается от натурных съемок.

С этого момента Мельес становится убежденным противником «подлинной» реальности, воссоздавая все съемочные объекты искусственно. Деревья и скалы делаются им из папье-маше, ручьи рисуются на холщовых задниках.

Такой странный, с нашей точки зрения, поворот исканий не лишен оснований. Речь шла об утверждении нового искусства. (Сам Мельес неоднократно открещивался от приписанной ему позднее функции ярмарочного развлекателя, указывая, что его целью было создание искусства.) В сознании той эпохи искусство было несовместимо с чисто фотографическим отражением действительности. Характерно, что и фотографы той поры стремились театрализовать свой мир. В 60-е годы XIX века появились гротескные, с нашей точки зрения, фотоателье, уснащенные пальмами, драпировками и

колоннами. Описывая модное в ту эпоху позирование, когда модель опиралась на колонну, Вальтер Беньямин в своей «Краткой истории фотографии» цитирует статью из одного английского фотожурнала той поры, в которой говорилось: «В живописных полотнах колонна имеет право на существование, однако то, как она применяется в фотографии, граничит с абсурдом: здесь она обычно покоится на ковре» [1].

Абсурдность такого положения, конечно, не проходила незамеченной ни фотографами, ни их клиентами. Но сама эта «антиреалистическая» нелепость осознавалась как «художественность» произведения.

Надо иметь в виду и типичное для той эпохи отношение к хронике. Известно, что сами Люмьеры ни в коей мере не считали свои фильмы хотя бы отчасти относящимися к сфере искусства, но видели в них лишь технический аттракцион.

Для того чтобы лучше понять воззрения той поры на хронику, следует вспомнить о нашумевшем фильме Мельеса «Коронация Эдуарда VII», являвшемся реконструкцией реального события, сделанной... до самого события. Коронация Эдуарда VII была первоначально назначена на июль 1902 года, но затем перенесена на 9 августа. Фильм Мельеса шел с конца июня в большом лондонском мюзик-холле «Альгамбра». Известно, что Мельес специально ездил в Лондон, где запасся соответствующими гравюрами и макетами Вестминстера, на основании которых в Монтрейе были построены декорации. Певица из театра Шатле исполняла роль королевы Александры, а рабочий из Монтрейя — самого Эдуарда. Самое любопытное, что подлинный Эдуард Английский счел нужным узнать себя в своем импозантном двойнике.

Хроника, в нашем понимании этого слова, в эпоху Мельеса попросту не существовала, соответственно и к воспроизведению подлинных событий предъявлялись совершенно иные требования. Предприятия вроде музеев Сен-Дени, Бонн-Нувель, Иден-Музея поставляли реконструкцию событий (например, самых страшных преступлений века) в виде восковых фигур. Эти балаганные композиции продавались владельцам кочующих театриков и развозились по стране. Понятно, что любопытные, толпившиеся в этих балаганах, вовсе не стремились лицезреть событие в его подлинном виде. Сфабрикованность реконструкции ничем не скрывалась. (Более того, абсолютно аутентичное воспроизведение вряд ли нашло бы тогда потребителя.)

В ту эпоху, когда кино еще было ярмарочным развлечением, эстетика музеев восковых персон использовалась кинематографистами широко. Фердинанд Зекка, например, признавался, что его известный фильм «История одного преступления» был снят по мотивам экспозиции музея Гревен, где было принято инсценировать события в серии «живых» скульптурных картин. Фильм Зекка 1903 года «Жизнь игрока» (драма в восьми картинах) был снят, как свидетельствует Патэ, по мотивам сюжета из музея восковых фигур мадам Тюссо.

Ли Даугерти, руководитель сценарного отдела «Байографа» во времена, когда дебютировал Гриффит, раньше был директором музея восковых фигур в Бостоне. Для Даугерти и ему подобных кино было способом разыграть в движении и с помощью живых актеров то, что музеи предлагали в статике и в виде кукол. Ранний кинематограф отчасти был магическим кристаллом, оживляющим кукольный театр ярмарок во всех его многообразнейших ипостасях.

Подлинность как эстетическое качество стало осознаваться гораздо позже. Во времена Мельеса молчаливый договор гласил — никакого точного воспроизведения жизни быть не может, требовать его нелепо, даже от фотографии. Разговоры о бытовании физической реальности в кино возникли гораздо позже.

Стопроцентное изготовление предкамерной реальности было для Мельеса явлением совершенно закономерным и естественным. В дошедшем до нас эстетическом манифесте Мельеса «Кинематографические виды» (1907) содер-

[1] Benjamin. W. Kleine Geschichte der Photographie, in "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" Frankfurt am Main, 1974. S. 78.

жатся следующие рекомендации: «Аксессуары изготовляются из дерева, ткани, папье-маше, глины, могут быть использованы и подлинные предметы; но если вы хотите добиться хорошего фотографического результата, лучше их не использовать, даже когда речь идет о стульях, каминах, столах, коврах, мебели, подсвечниках, часах и так далее, следует изготовлять эти предметы специально и красить их в тщательно подобранную гамму серого цвета, в соответствии с природой предмета»[2].

И все это во имя «хорошего фотографического результата»!

Подчеркнем еще одно важное положение, высказанное Мельесом. Вся эта процедура направлена на выявление подлинной «природы предмета». Здесь чувствуется сильное влияние живописной эстетики на мысль кинематографиста. Предмет в его реальности как бы камуфлирует свою природу. Его искусственное преобразование направлено на выявление этой природы, если хотите, идеи предмета. Кинематограф выступает для Мельеса как средство постижения идеального мира через трансформацию мира предметного.

Мы вовсе не стремимся представить Мельеса в виде какого-то эстетствующего философа, отнюдь. Это был человек, взращенный на эстетике бульварного театра и Гиньоля, но весь его метод в кино, во многом даже помимо его воли, есть метод «иллюзионистского» выявления сущности. Кстати, и само искусство фокусника есть преображенная в аттракцион демонстрация внутреннего несоответствия вида вещи ее скрытой фактуре.

Трудно удержаться от того, чтобы не привести один многозначительный факт: Мельес в 1882 году дебютировал в качестве иллюзиониста в «фантастическом кабинете» Музея Гревен, этой знаменитой коллекции восковых фигур, открытой в Париже в том же году.

Фильмы Мельеса часто и осмысливались их автором как фокусы. Во множестве лент Мельес появляется на экране в виде фокусника, по окончании фильма автор раскланивается и принимает подразумеваемые аплодисменты. Иногда фигура фокусника подменяется фигурой мага. В этом же контексте следует рассматривать обращение Мельеса к «Фаусту», в котором режиссер играл роль Мефистофеля. Автор фильма осмысливал себя как демиурга, творящего вторую реальность. Но это демиургическое самосознание, как это часто случается на ранних стадиях искусства, зримо воплощается в самой структуре сюжета. Исполнение режиссером роли всесильного Мефистофеля (сюжетной первопричины магических трансформаций) в собственном фильме — явление высоко значимое. Выражаясь языком современной науки, можно сказать, что Мельес в своих фильмах создавал метаописание собственного процесса творчества. Кстати, «Фауст» — одна из самых привлекательных тем раннего кинематографа. Ее разрабатывали Люмьеры и пионер английского кино Дж. Смит. Сюжетно-магическая сторона «Фауста», по-видимому, как нельзя лучше соответствовала самосознанию значительной части кинематографа той поры. Персонифицированная первопричина происходящего на экране постоянно вводилась в кадр. Основоположник мультипликации Стюарт Блектон создал фильм «Магическое вечное перо» (1907), в котором рисунки на экране производились видимым зрителю пером. Эмиль Коль, упразднивший перо и позволивший рисункам саморазвиваться и самодвигаться, совершил настоящую психологическую революцию в мультипликации — он упразднил первопричину магического мира. Именно «магического», потому что нуждающегося в перводвигателе (название фильма Блектона здесь весьма красноречиво). Лишь постепенно автор-маг выводится за кадр, а кино приобретает свойства аналога реальности.

Наличие автора (или иной причины зрелища) внутри фильма подчеркивало ирреальный характер происходящего, его связь с волей и воображением человека. Ранний кинематограф, весьма далекий от высокохудожественных претензий, выступает как кинематограф сверхавторский, хотя часто и анонимный, как явление, противостоящее жизни, как искусство (в смысле искусственности). Автор здесь, конечно, понимается не так, как в развитых искус-

[2] Méliès G. Les Vues cinematographiques. In G. Sadoul. "Georges Melies", P., 1961, p. 99.

ствах. Это либо маг, либо сказитель, а вернее, смесь того и другого. Его присутствие иногда незримо, но все же обязательно подразумевается. Это многое объясняет и в подходе к хронике, которая маскировала мага за камерой, но все же была неотделима от авторской воли (произвола), обеспечивая право на существование искусственным (волевым) реконструкциям.

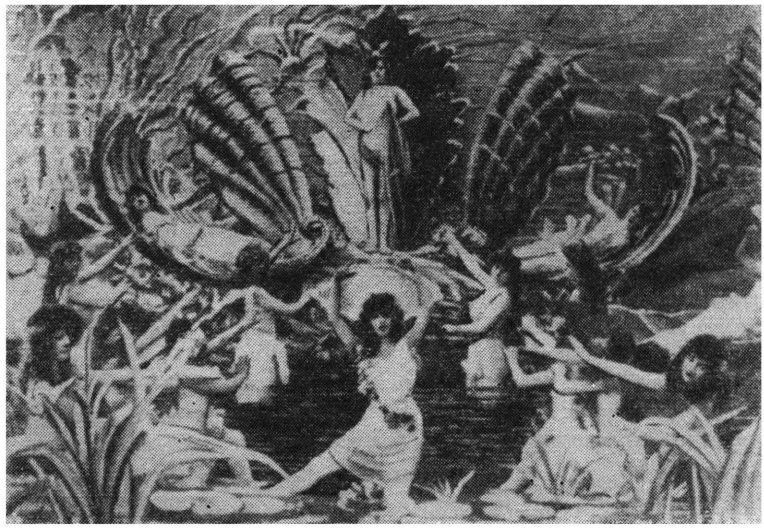
Ранний кинематограф рассказывается автором зрителю. Еще немой, он тем не менее является формой устного рассказа, сказки. Но в фильмах Мельеса есть многое, что позволяет ему «разговаривать» картинками. Одним из самых поразительных приемов превращения изображения в слово, в понятие является аллегоризация мира. Иногда аллегории в фильмах Мельеса принимают весьма традиционные формы — женщина в виде Луны в «Путешествии на Луну». Иногда мельесовский аллегоризм становится далеко не банальным. В фильме 1899 года «Золушка» Мельесу нужно подчеркнуть драматический момент наступления полночи. Для этого он выпускает на экран пять женщин, воздевших над головами огромные циферблаты часов, стрелки которых сомкнулись на двенадцати. Всего же в кадре десять гигантских циферблатов. Речь здесь идет не только о сознательном подчеркивании через безудержный повтор мотива наступившей полночи. Перед нами на экране женщины-часы. Преображение предмета в человека, продукт фантастического анимизма, но и превращение этого предмета в абстракцию, имя которой — Время. Поставь режиссер на место своих див самые обыкновенные подлинные часы, он не смог бы добиться никакого обобщающего эффекта. Мельес первым столкнулся с фундаментальной проблемой абстрактной идеи в кино. Он решил ее по-детски наивно, обратившись к живописному арсеналу барокко. И все-таки он первый в плеяде предшествовавших ему художников и мыслителей предложил решение этой проблемы.

Мельес систематически использует аллегорический метод. В его фильмах теснятся олицетворения всех возможных стихий — наяды, сильфиды, демоны, черти и так далее. Не следует приписывать этот феномен лишь личным свойствам Мельеса. Здесь обнаруживается важная закономерность. Столкнувшись с необходимостью мыслить чувственными образами, Мельес обратился к сказке и мифу, со свойственной им персонификацией абстракций. Мир Мельеса мифологичен и потому, что он есть двойник мира реального, телесная копия действительности. Подлинный предмет имеет в мире Мельеса своего двойника, будь то муляж или анимизированная аллегория.

Но даже «неживые» предметы живут здесь какой-то своей прихотливой жизнью. В фильме «400 проделок дьявола» множество предметов домашнего обихода действуют подобно людям. Бутылки, рюмки, тарелки летают. Они поднимаются к портретам, висящим на стенах, а те поглощают их содержимое. Скатерти, столы и другие предметы исчезают, сапоги выходят из стены и так далее.

Одним из излюбленных мотивов Мельеса является мотив ожившего рисунка. Портреты едят в «400 проделках дьявола», волшебник оживляет гравюры в «Волшебной книге», в «Живых картах» приходят в движение игральные карты и так далее. Граница между живым и мертвым здесь крайне зыбкая. Притом рисунок, исключительно интересовавший Мельеса, оказывается как бы пограничным феноменом между миром одушевленным и неодушевленным. Он является также копией копии. Если сам мир Мельеса есть лишь копия мира подлинного, то рисунки в этом мире выступают как копии самого мельесовского мироздания. Режиссер постоянно вводит в пространство кадра рамку, то ограничивая ею фрагмент иллюзионистской реальности, то вставляя в нее актера. Иногда эта рамка есть рамка живописного холста, вмонтированного в кадр. Акцентированность рамочного построения и любовь к симметрии ставят микрокосм мельесовского фильма на грань между кино и живописью, а в стилистическом отношении — между примитивом и барокко.

Давно отмечалась тесная взаимосвязь между этими двумя направлениями. Их смесь породила такие своеобразные явления в живописи, как русская парсуна или польский сар-



«Царство Нептуна». Апофеоз. Повествование завершается взрывом декоративности.

матский портрет. Одной из общих черт барокко и примитива является тенденция к густому насыщению пространства телесными объектами. В примитиве это связано с неумением передавать пространство без предметов, а в барокко — со стремлением максимально усложнить, придать «иллюзионный» характер пространству холста.

Мельес моделирует пространство своих фильмов по тому же принципу. Сейчас его фильмы кажутся безумным нагромождением всевозможных вещей. Режиссер старается не оставить пустым ни одного квадратного сантиметра кадра. Знаменитые мельесовские девицы зачастую используются им просто как человеческая масса, загружающая кадр до предела. Например, в известном эпизоде с пушкой из «Путешествия на Луну» Мельес просто заполняет девицами правый «пустой» угол, организуя нечто вроде орнамента из человеческих тел. Разнообразные миниатюрные поезда и автомобили Мельеса всегда переполнены не умещающимися в них людьми. То же самое и в апофеозах мельесовских фильмов, где в духе лучших представлений бульварного театра феерий Шатле режиссером выкладывается мозаика из застывших в помпезных позах тел.

Неожиданным образом многое в мельесовских фильмах напоминает барочные придворные балеты XVI—XVII веков с их динамической орнаментальностью, аллегоризмом и безудержной фантазией. Некоторые совпадения носят почти «текстуальный» характер. Так, например, в знаменитом «Королевском балете ночи», показанном в Париже в 1653 году, действуют... излюбленные персонажи Мельеса: Солнце, Луна, спускающаяся с небес к Эндимиону, демоны Огня, Воздуха, Воды и Земли. Ночь и Аврора появились в сопровождении Часов, танцевавших, как в «Золушке» Мельеса, свои танцы, и так далее. Во втором антре балета действовал совершенно мельесовский персонаж, воплощение мира французского режиссера — Протей, принимавший на глазах у публики различные обличья. Все зрелище строилось по законам строгой, но вычурной хореографической геометрии, которой подчинялись многолюдные выходы и интермедии. Как и в барочном балете, в фильмах Мельеса царит дух аллегорического орнаментализма и сказочности, принесенный кинематографистом из бульварных театров Робер Уден и Шатле. Здесь уместно напомнить один малоизвестный, но красноречивый факт: знаменитый французский режиссер эпохи раннего Немого, сотруд-

ник Патэ Викторен Жассе до прихода в кино работал режиссером в театре «Ипподром», где, в частности, в 1900 году поставил грандиозную пантомиму «Верцингеториг», в которой участвовало 800 человек и множество лошадей, организованных в пышные парадные шествия и хореографические номера по типу конного балета эпохи барокко.

В киноведении, как правило, игнорируется существование подобных, казалось бы, давно вымерших, зрелищ на рубеже 900-х годов, тем более не учитывается их влияние на ранний кинематограф. Влияние же это несомненно и выражается в особых способах моделировки пространства, в своеобразных качествах символизма экранного мира, «опредмечивании»

«Мефистофель».
Мельес — Мефистофель — маг и демиург собственного мира

живого человека. Несмотря на приверженность Мельеса театру, актеры в его фильмах, как и в балете, никогда не обращаются друг к другу, никогда даже не шевелят губами. По сути дела, они живые, точнее, одушевленные предметы, а не люди.

Превращение неодушевленного в одушевленное парадоксально оборачивается у Мельеса превращением человека в предмет.

Перед нами — копии живых людей, по сути дела, восковые фигуры музея Гревен.

Уравнивание человека и вещи в фильмах Мельеса ярко выражено в страсти режиссера к превращениям. Притом эти иллюзионистские трюки в равной мере проделываются как с людьми, так и с предметами.

Предметная сущность персонажей Мельеса хорошо ощутима в фильмах с расчленениями человеческого тела. Автор очень гордился своим фильмом «Человек с резиновой головой». В нем показан сам режиссер, который для начала снимает с плеч собственную голову, кладет ее на стол, потом вынимает из кармана другую, прилаживает ее на плечи и начинает всячески манипулировать первой головой, надувая ее.

Мгновенное превращение головы в предмет механических манипуляций — трюк вполне в духе мироощущения Мельеса. Еще более смелая фантазия отмечает фильм «Меломан, или Человек, пишущий музыку своей головой». В кадре стоят два телеграфных столба с натянутыми между ними пятью проводами, напоминающими нотную строчку. Мельес, изображающий меломана, отрывает собственную голову и забрасывает ее на провода в виде ноты. Таким образом он посылает шесть раз свою голову в провода, записывая ею первый такт песенки «Боже, храни короля». Под проводами оказываются шесть выстроенных в ряд девиц, каждая из которых держит в руках буквенную запись ноты.

В этом фильме эстетика Мельеса выражает себя с максимальной остротой. Голова есть нота, значок. Провода — одновременно нотные линейки. Более того, каждый из двусмысленных символов верхнего ряда дублируется персонифицированной надписью в нижней по-

ловине кадра. Здесь все не является самим собой: голова головой, нота нотой, человек человеком, надпись надписью. Сущность одного постоянно проецируется на другое. Мир находится в постоянной «мутации» смысла. Предмет здесь не предмет, но его идея. Человек — не человек, но персонификация предмета. Притом знаковый уровень — нотная запись, словесные обозначения («до», «ре», «ми», «фа», «соль» и так далее) — здесь органически соприсутствует, обретая плоть.

Подобное синкретическое мышление в столь яркой форме просуществовало в кино недолго. Уже в фильмах Мак-Сеннета (позаимствовавшего мельесовских див и превратившего их в небезызвестных купальщиц) никак функционально «не нагруженные» девицы носят вполне плотский характер. Это просто неизвестно откуда и для чего взявшиеся купальщицы, придающие кинематографическому повествованию оттенок пикантности.

Другое дело у Мельеса. Там это еще эфемерно-фантастические фигуры, всегда готовые превратиться либо в «вещь», либо в «идею», в аллегорию.

Эта эволюция типична для истории европейской культуры. Приведем пример, казалось бы, далекий, но разительно сходный.

В эпоху раннего средневековья было широко принято изображать евангелистов в виде символических знаков — льва, ангела, орла и тельца. Постепенно стали совмещать изображение самого евангелиста с его знаком. Матфей, например, часто изображался рядом с ангелом. Символ оказался пространственно объединен с предметом символизации. Постепенно это изображение стало интерпретироваться в духе античной мифологии, как поэт и муза. И, наконец, окончательная десимволизация этого мотива приводит к возникновению в живописи ходячей темы — художник и его модель.

Потребовавший всего несколько лет скачок от Мельеса к Мак-Сеннету — это, по сути дела, спрессованный в мгновение переход от средневекового типа мышления к сознанию нового времени. Вот почему, когда смотришь сюжет Мельеса «Правосудие и Месть преследуют Преступление» с летящими в небесах крылатыми женщинами, одна из которых держит меч, а другая меч и весы, невозможно отделаться от ощущения, что именно таким должен был быть кинематограф давно минувших веков.

Некоторые дополнительные даные о художественном мышлении Мельеса может дать уже упоминавшийся фильм «Человек с резиновой головой». Напомним, что Мельес в этой ленте надувает собственную голову, лежащую на столе. С помощью сложного приспособления из черного ящика и тележки, поставленной на наклонные рельсы, Мельес добивается поразительного эффекта беспрерывного роста головы, покуда та не заполняет собой напоминающую дверной проем нишу и не достигает по своим размерам приблизительно трети всей высоты экрана. Перед нами один из первых крупных планов в кино (фильм был снят в 1901 году). Но функция его отнюдь не напоминает ту психологическую лупу, в которую превращает этот прием Гриффит. Перед нами экспонат паноптикума, по мере своего разрастания превращающийся в некий зловещий символ. Крупный план здесь дан как совершеннейшее нарушение естественных законов мира. Этот прием здесь мотивирован какими-то пневматическими манипуляциями, а не является результатом поиска художественной выразительности нового типа. По мере роста лицо Мельеса превращается в маску, теряет свою подлинность, отрывается от своего естественного значения. Странным образом резиновая голова Мельеса начинает напоминать символистские фантазии Одилона Редона с его гигантскими головами-цветами, качающимися на стеблях. Укрупнение плана лица у Мельеса неизбежно ведет и к семантической трансформации; лицо превращается в двусмысленный символ.

Тонко чувствовавший специфику кинематографа Андре Мальро как-то сказал, что театр — это маленькая голова в большом зале, а кино — большая голова в маленьком зале. Мальро выразил то свойство крупного плана, которое впервые продемонстрировал Мельес. Не лицо, а голова. Такое словоупотребление

не случайно. Речь идет не о мимических свойствах лица, отсылающих к психологии персонажа, а о физической предметности крупного плана, подспудно сохраняющей свою остраняющую неестественность, свои символизаторские потенции. Мотивированность любого трюка (а крупный план, конечно, понимался как трюк) вообще крайне типична для Мельеса, впрочем, и для многих других кинематографистов той поры. Одним из первых примеров систематического использования крупного плана являются фильмы английского режиссера Джорджа-Альберта Смита — «Наконец, покончено с проклятым зубом», «Мышь в художественной школе», но прежде всего — «Бабушкина лупа» и «Что видно в телескоп» (примерно 1898—1901 годы). В «Бабушкиной лупе» любопытный внук поочередно рассматривает сквозь лупу разные предметы, в другом фильме то же самое осуществляет любопытный старик с помощью телескопа. Как видим, здесь крупный план также постоянно мотивируется применением специального оптического приспособления, иначе говоря, способом видения. Мельес мотивирует крупный план исключительно трансформациями самих предметов. Для него немыслимо изменение зрительской позиции, способа видения. Аппарат для Мельеса всегда нейтральное, условно отсутствующее и чаще всего неподвижно-бесстрастное око. Объективность видения здесь обеспечивает особый кредит фантастической иллюзионности предкамерного мира. Мотивировка крупного плана должна содержаться внутри самого мира, эта мотивировка поэтому всегда магическая. В отличие от Смита, Мельес совершенно игнорирует психологию зрителя, его мир автономен зрительскому миру, а потому в нем и позволительно нарушение всех законов зрительской логики.

Иным существенным свойством крупного плана в «Человеке с резиновой головой» является его совмещение в одном кадре с маленькой фигурой актера. Мельес любит играть на постоянной деформации масштабов. Он увлечен миниатюрными танцовщицами, трюковыми лилипутами и великанами. Его машины совершенно несоразмерны людям, ютящимся в них. Все это подчеркивает символичность мира Мельса. Его пространство столь же «нелогично» и произвольно, как пространство обратной перспективы в средневековой живописи. Иногда такое сходство становится разительным, как, например, в «Путешествиях Гулливера», кинофантазии, навеянной сюжетом книги Джонатана Свифта.

Эстетический архаизм Мельеса проявляется и в опыте построения симультанных декораций, забытых в Европе со времен средневековья, и в способе организации повествования.

В «Путешествии через невозможное» Мельес демонстрирует образцы нехронологического монтажа. Сначала показано, как поезд останавливается и пассажиры готовятся к выходу. Затем показаны встречающие, ожидающие на перроне прибытия поезда, затем мы видим прибытие поезда и, наконец, вновь пассажиров, устремляющихся к выходу из вагонов.

Конечно, Мельес еще не умеет монтажно выстраивать события. Но дело не только в этом. Для него важна не их реальная взаимосвязь и их взаимная детерминированность, а событие, как таковое. Режиссер с легкостью заменяет подлинность его разворачивания во времени неким знаком, который в сумме дает нужный ему факт; зритель не столько воспринимает факт в его физической определенности, сколько прочитывает из сопоставления отдельных монтажных фраз.

Жорж Садуль приводит следующую литературную аналогию мельесовскому монтажу данного эпизода: «Машина пробила стену гостиницы, которая рухнула с диким грохотом. В столовой многочисленные постояльцы ели свою еду с великолепным аппетитом, когда вдруг... и так далее»[3].

Здесь хорошо виден перенос литературного мышления в кинематограф. Но то, что на бумаге сохраняет причинно-следственную связь, в кинематографе, оперирующем самой реальностью, выглядит алогичным. Монтажное построение из «Путешествия через невозможное» приемлемо лишь в случае понимания кинореальности, как реальности символической, зна-

[3] Sadoul G. Georges Melies. P., 1961, p. 55.

ковой. Только в таком случае можно строить повествование в кино по типу стыкования словесных блоков.

В кино, мыслящем пространственно-временными категориями, существуют свои, специфические представления о причинно-следственных связях — иные, чем в словесных искусствах. Логика «памяти» или ассоциации здесь срабатывает редко и, как правило, в метафорическом ключе. Смысл фильма в целом строится из неких монтажных соответствий и подверстыванием одного куска к другому по типу их пространственно-временной сочленяемости. Отсюда принцип сохранения направления движения в разных монтажных фрагментах, если речь идет о движении одного и того же тела в одном и том же фрагменте пространства и времени. Как видим, здесь логика носит характер строгого детерминизма. Есть некая физическая первопричина, толкающая тело, сохраняющее направление движения, порожденного первичным импульсом. Мир кинематографа и доныне есть мир — условно говоря — ньютоновской логики пространства-времени (и это несмотря на широкое внедрение ретроспективного течения времени и иных монтажных манипуляций, в основном действующих на уровне фабулы, а не на уровне законченного целостного эпизода).

Мельес, столь склонный внедрять в свои фильмы персонифицированную первопричину зрелища, однако отнюдь не заботится о «физической» детерминированности его повествовательного развертывания. Причина здесь «магическая», а не физическая, логика взята из словесного рассказа, а не из пространственных искусств с их повышенным чувством физического детерминизма.

Общая эстетика Мельеса нашла свое отражение и в построении сюжета. Режиссер был первым кинематографистом, начавшим писать сценарии. Процесс работы над сценарием был таким: сначала придумывались трюки, затем они увязывались между собой любой, иногда весьма эфемерной связью. Типичным примером такого сюжета может послужить фильм «Из Нью-Йорка в Париж на автомобиле». Действие тут переносится из Скалистых гор к ирокезам, потом на Аляску, затем погружается в пучины океана, перебрасывается в Сибирь, оттуда в Германию и Богемию и кончается на площади Согласия в Париже. Путешественники попадают в брюхо кита, к медведям, на цеппелин, бродят среди «мужиков» по берегам Волги и так далее.

В фильме «Цивилизация через века» Мельес создает реконструкцию целой серии «исторических фактов». Здесь показаны Каин и Авель, Иисус Христос, человеческие жертвоприношения у друидов, Нерон, отравляющий рабов, казни христиан, виселицы Людовика XI и так далее. (Отметим, что этот фильм с его чрезмерными жестокостями отчасти перекликается с «Нетерпимостью» Гриффита, которому, по свидетельству Робера Вернея, принадлежит следующее признание: «Всем я обязан Мельесу!») Аналогичное построение имеют и такие известные фильмы, как «Царство фей», «Путешествие через невозможное», «20000 лье под водой», «Дворец тысячи и одной ночи» и другие.

Любопытно, что механическое нанизывание эпизодов в этих фильмах в целом основывается не на фабульно-мифологическом типе сюжетосложения, но на хроникальном типе повествования. В частности, «Из Нью-Йорка в Париж на автомобиле» или «Поездка Париж — Монте-Карло за два часа» кажутся современному зрителю, несмотря на безудержность фантазии Мельеса, пародиями на хронику путешествий. Здесь, по сути дела, проглядывает люмьеровская традиция хроникальных киноальманахов, которым придана «художественность» в том смысле, в каком ее понимал Мельес.

Непроходимой границы между миром Мельеса и реальным миром Люмьеров не было. «Завтрак младенца» Люмьеров, «Коронация Эдуарда III» и позднейшие фантастические хроники суть звенья одной цепи.

Вообще хроникальный тип сюжетосложения нередко отражает известную неразвитость повествовательных структур.

Хроникальная основа лежит под толщей вымысла в огромных эпико-исторических циклах древности («Махабхарата», «Илиада»), по су-

ти своей сохраняющих «хроникальную» структуру сюжета. Но нет и более приспособленного к фантастике типа сюжетосложения. Отсутствие четкой связи между кусками, способность к ассимиляции самого разнообразного и постоянно обновляющегося материала, а главное, «расшатанность» причинно-следственных связей между фрагментами позволяют фантазии совершать самые неожиданные кульбиты именно внутри «хроникальной» структуры повествования. Недаром «Амадис Галльский» или «Неистовый Роланд» созданы на «хроникальной», аморфной в своей бесконечной нанизанности канве.

Однако связь фантастики и хроникальности существует не только на нарративном уровне. Здесь взаимоотношения гораздо более тесные, чем иногда кажется. Фантастика всегда нуждается в опоре на правдоподобие, правдоподобие всегда легко маскирует вымысел. Отношения здесь воистину диалектические и таковыми остались по сей день. Слишком часто «документальная» форма как прием ставит в тупик кинокритику, принимающую этот прием в фильме за чистую монету, в то время когда он нужен лишь для придания правдоподобия весьма «фантастическому», а иногда и просто лживому взгляду на мир.

Мельес строит свои «хроники» на сенсационных фактах, уподобляясь в этом определенному сорту прессы. При этом отдаленность события в веках его не смущает нисколько. Он уподобляется ловкому журналисту, завладевшему магической машиной времени. Ведь если можно снимать событие до его свершения, то не менее логично снимать его после того, как оно произошло. Так, в 1902 году он остроумно реконструирует (с помощью макета, стреляющего мукой) недавнее, но совершено реальное извержение вулкана, а немного позже отправляется со своей камерой еще чуть глубже в прошлое — всего на какие-нибудь две тысячи лет.

Мир Мельеса жесток, порой даже натуралистичен, как мир Гиньоля. (В фильме «Поджигатели» режиссер со смаком воспроизвел в деталях сцену гильотинирования.) Но жестокость Мельеса снимается условностью его мира. Это жестокость басен Лафонтена, где то и дело кто-нибудь гибнет самым садистским образом. Насилие во всей своей зловещей наготе вошло в кинематограф поздно, когда кинофильм стал восприниматься как документальный отпечаток человеческой жизни. Тогда же хроника наложит вето на сверхжестокие кадры, а киноэксцессы Якопетти вызовут бурное негодование критиков. Табуирование отдельных сцен и фактов в мире Мельеса еще невозможно, это все еще мир вседозволенности, защищаемой условностью.

Условность мельесовского космоса ярко отразилась и в его пристрастии к миру морских глубин. Именно сказочный мир океанского дна и позволял Мельесу создавать крайне условное пространство, в котором движение «сюжета» не требовало столь невероятных перескоков из одной страны в другую. Море позволяло придать некое единство головокружительным метаморфозам персонажей. Оно является наиболее органичной моделью мельесовского пространства вообще, с его насыщеностью, зыбкостью, фронтальным наполнением всевозможными аксессуарами сверху донизу и крайней условностью.

Лучшие «апофеозы» в фильмах Мельеса выполнены именно на морские темы.

Сам по себе апофеоз, как тип финала, хорошо выражает мельесовскую концепцию сюжета, который в силу своей «хроникальной» нанизанности и аттракционной пульсации не мог кончиться развязкой драматического типа и без апофеоза рисковал бы разворачиваться до бесконечности. Последний торжественный аккорд фильма Мельеса часто строится на предельном насыщении пространства кадра, когда изображение собирается в статистический сноп тел, костюмов, бутафорской мишуры, в барочный взрыв внутрикадровой живописи. Это не завершение действия, а брызжущая, как помпезный римский фонтан, виньетка. Здесь как бы собирается в узелок весь мир фильма. Пространство и время замирают в статике изобразительной рулады. Символика здесь полностью исчерпана, все тела поглощены пространством. Апофеозы Мельеса напоминают книжное оформление модного в конце XIX века стиля «ар

нуво»[4], в частности, графику прерафаэлитов, когда орнаментальная перегруженность страницы делает почти невозможным чтение текста. Функционально они выполняют в фильме роль заставок или финальных виньеток книжной графики и, по-видимому, скопированы с иллюстрированных еженедельников той поры. Декоративно-знаковый характер мира Мельеса получает здесь свое подлинное завершение.

●

Всякая работа, исследующая эстетику раннего кинематографа, в подтексте непременно ставит вопрос о степени влияния этой эстетики на дальнейшее развитие кинематографического искусства. По отношению к Мельесу этот вопрос особенно актуален в связи с утвердившимся в киноведении положением А. Базена о двух направлениях в развитии кинематографа — люмьеровском и мельесовском.

Освещение этой сложной проблемы требует, разумеется, специального исследования, хотя обойти ее молчанием невозможно в нашей работе о творчестве Мельесе.

●

В фильмах Мельеса есть несколько существенных компонентов, по-разному использованных кинематографом в его дальнейшем развитии. Это повышенная «знаковость» мельесовского фильма, систематическое использование трюка как художественного приема, сознательное создание искусственной, стилизованной реальности. Все эти компоненты широко применялись и в более позднем кинематографе, в редких случаях почти в мельесовском ключе (фильмы Карела Земена, например). Вместе с тем включение этих компонентов в структуру иных кинематографических поэтик, безусловно, меняло их характер. Заимствование у Мельеса часто шло по принципу использования того или иного компонента его киномира, хотя в целом поэтика его фильмов — явление неповторимое, уникальное, не выходящее за границы девятисотых годов.

Кстати, сам А. Базен достаточно нюансированно подходил к противопоставлению Люмьера и Мельеса, в чем был, конечно, прав. В непереведенной на русский язык работе Базена «Жизнь и смерть впечатывания» (1946), в частности, отмечается: «Мельес и его «Путешествие на Луну» не противоречат Люмьеру и его «Прибытию поезда». Один немыслим без другого. Крики ужаса толпы, пораженной наивным локомотивом Луп Люмьера, были прелюдией к крикам зрителей театра Робер Уден. Фантастическое в кино возможно лишь благодаря неотразимому реализму фотографического изображения. Именно он заставляет нас верить в присутствие неправдоподобного, он вводит его в мир видимых вещей»[5]. Как видим, даже для Базена диалектическая взаимосвязь люмьеровского и мельесовского — явление неоспоримое. В той же статье Базен, в частности, отмечает коренное изменение характера трюка в современном фантастическом кино, приближение трюка в современном кино к «люмьеровскому» типу эстетического сознания. Стремление сделать трюк как можно более реалистическим, преодолеть его мельесовскую условность — явление, типичное для современного кинематографа.

Следует помнить, что базеновская оппозиция вообще чисто условна. Превращать ее в инструмент теоретического анализа и абсолютизировать было бы ошибочно.

В заключение хотелось бы суммировать несколько важных, с нашей точки зрения, моментов.

Кинематограф Мельеса исторически не стоит в абсолютной оппозиции к первым опытам

---

[4] Наиболее сильное влияние «ар нуво» оказало на творчество ныне почти совершенно забытого режиссера Гастона Веля, чей некогда знаменитый фильм «Метаморфоза» выполнен в стиле, скопированном с открыток «модерн». Сейчас «Метаморфоза» могла бы быть зачислена в классические образцы кинокитча. Вообще творчество Веля требует специального исследования. Судя по более чем отрывочным данным, Вель был почти мистическим двойником Мельеса. Он также начинал как фокусник, потом работал у Патэ. «Живые карты» Мельеса (кстати, еще один фильм под сильным влиянием «ар нуво») сплагиирован с фильма Веля. А его фильмы «Вальс на потолке» и «Мечта о луне» могли бы быть подписаны мастером из Монтрейя. Любопытно, что в последнем фильме луна персонифицирована точно так же, как и у Мельеса. С 1906 года Вель работал руководителем итальянской фирмы «Чинес», куда (вместе с приехавшим в 1908 году в Италию Андре Дидом), по-видимому, завез абсурдистско-фантастическую комедию.

[5] A Bazin Qu' est-ce gue le cinema?, t. I. P. Ed. du Cerf, 1958, p. 27.

Люмьеров, он есть закономерное развитие их начинаний.

В лице Мельеса кино прошло существеннейший этап своего развития, когда в поисках собственной специфики кинематограф обращался к разным и, как правило, архаическим видам и формам искусства. В генезисе кинематографа отчасти отразился весь генезис современного искусства, но сконцентрированный в узком временно́м промежутке и в причудливых формах, эклектически объединявших самые разные стили и виды.

История творчества Мельеса и огромный успех, выпавший на его долю, совершенно не согласуются с бытующим в кинотеории мнением, будто кино явилось закономерным продолжением натуралистических тенденций литературы и живописи конца XIX века.

Пространство и время в фильмах Мельеса условны, а населяющие их предметы и люди еще взаимозаменяемы и отмечены абстрактно-знаковым характером.

Логика экранного мира Мельеса основывается на синкретической логике предметно-смысловых превращений. Мир предметов и мир идей не отделены полностью, границы между ними зыбки и неопределенны.

Понятие физической реальности на мельесовском этапе еще не освоено, различие между правдой и вымыслом, хроникой и фантастической феерией еще не осознается.

Творчество Мельеса — явление для мирового кинематографа уникальное и неповторимое. Его кажущиеся наследники — например, режиссеры немецкого экспрессионизма, работают в рамках абсолютно иной эстетики, отталкивающейся от возникшего к тому времени «реалистического» направления в кино. В то же время к творчеству Мельеса оппозиции реализм — антиреализм, документ — вымысел еще не может быть механически применены.

История кино показала, что мир Мельеса как целое оказался для экрана неспецифичным: кинематограф пошел иным путем, оставив наследие французского «кудесника» словно бы в стороне. Но опыт Мельеса отнюдь не был отброшен целиком. Более того, можно говорить об актуализации некоторых его содержательных моментов в современном кино. Укажем прежде всего на игровой момент — в широком смысле слова, столь свойственный миру Мельеса. У него это преимущественно игра с материалом, но здесь и более общий принцип, который полон неисчерпанных творческих потенций. Мельес постоянно напоминает нам, что даже у последней черты своей документальной природы и хроникальной стилистики кино должно оставаться зрелищем, постановкой, игрой, в которой автор выступает «демиургом», творцом, чье присутствие выражается в различных формах, но не может, не должно быть устранено. Архаичность мира Мельеса в целом не заслонила фундаментальный принцип его игровой природы: история кино мудро сохранила этот принцип, который исправно работает как противоядие каждый раз, когда абсолютизируется и гипертрофируется его «антагонист» — люмьеровский принцип. Их живое взаимодействие входит в механизм современного кинематографического процесса.

ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ

Прошу извинения у читателей за ошибки в моей книге «Краткая история советского кино», вышедшей в 1979 году в БПСК, и вынужден сообщить следующее. Весь историографический материал — даты, фамилии, инициалы — были проверены мной в верстке вместе со специально приглашенным редактором, кандидатом искусствоведения К. М. Исаевой. Однако после этого бы нашего ведома безответственный и неквалифицированный редактор внес свои «коррективы». В частности, все фильмы Ильи Трауберга изменением инициала приписаны Леониду Траубергу. О других грубых ошибках сообщать скучно.

С уважением
Р. Юренев

Евг. Габрилович

Композиция из пяти фигур

В начале семидесятых годов меня позвали сделать сценарий для многосерийного телефильма. Дело это тогда было новое, я решил сперва написать либретто.

Но, проработав с полмесяца, осознал, что пишу не либретто. Пишу сценарий. Ну что ж, решил я, пусть будет сразу сценарий.

Но, просидев над сценарием с год, увидел, что это никак не сценарий. Скорей всего — повесть.

При всех обстоятельствах это было совсем не то, чего ждало от меня телевидение. И все же я продолжал писать.

И в конце концов написал.

Что? Либретто? Сценарий? Повесть? Не знаю. А может, всего-навсего послесловие к тому, что произошло?

Посудите.

Они долго учились в одной школе, в двух параллельных классах, но не замечали друг друга — так, две галочки в шумной школьной толпе.

Начался новый учебный год и их, всеми старшими классами, повели на лекцию о поэзии Пушкина. Читал знаменитый лектор. Учено и знаменито он говорил о народных корнях, питавших поэта, хвалил его за хрустальную звонкость строф, за глубокое знание мелкопоместной жизни.

На этом месте лектор сделал легкую паузу, чтобы закурить (шла середина двадцатых годов, в те старые времена это лектору разрешалось), и тут-то они и углядели друг друга: сидели рядом, им было лет по пятнадцать. Она была в синем платьице, вся гофрированная.

— Муть! — сказал он про лектора.

— Не ча́лься! — отрубила она.

Дело было в большом волжском городе, и именно так говорили там взрослые девушки взрослым парням, когда те настойчиво липли к ним.

— Рванем? — спросил он.

— Не чалься! — повторила она.

И все-таки получилось так, что они сбе́жали. Почему?

Много раз в течение своей бу́йной жизни она снова и снова задавала себе этот вопрос. Почему?

Может быть, потому, что стоял желтый ясный осенний день и ей не хотелось домой, где были все те же стулья, обои и пятно в углу потолка. А может быть, потому, что после ученого лектора и мелкопоместной дворянской любви хотелось шуметь, грохотать, сбивать урны, сдирать афиши и вообще предпринять нечто такое, о чем миллионы раз дома и в школе твердили, что этого никогда, ни при каких обстоятельствах не следует предпринимать.

В общем, они очутились в городском парке. Почему? И на этот вопрос она не смогла бы ответить. Так, в первый раз столкнулась она с той непредвиденностью поступков и побуждений, какую потом не раз отмечала в своей судьбе.

С хода они примчались к стендам машиностроения, к чертежам и макетам всего того, чего еще нет, но будет. Затем побежали к щитам садоводства, где навалом лежали муляжи дынь, персиков, слив и картонного винограда. На одном из щитов был забавно и жизненно нарисован котенок, играющий абрикосом. Он их рассмешил.

И вот они уже хохотали над всем, что попадалось им на пути, даже над старой метлой, уныло и робко стоявшей в углу. Робость

вообще легко поддается насмешкам. Особенно у метлы.

Они скинулись, купили два пирожка с повидлом и, усевшись на лавку, облизывая застрявшую в пальцах сладость, впервые открыто и смело взглянули друг другу в глаза. Отвели глаза, скинулись по-второму — купили еще два пирожка. Он сказал, что его зовут Глебом, она сказала, что ее зовут Алевтиной. Можно звать ее Алей, можно Тиной, можно Лёкой, но можно и Тавой. Он сказал, что будет звать ее Тавой.

— Зови! — согласилась она.

Он стал звать ее Тавой, она его Глебом, и они вновь помчались — сперва в Павильон цветов, затем в Павильон молока и сыра, и им было так легко и свободно, как это бывает, когда не чувствуешь хода времени. Они носились по парку, а минуты бежали, солнце свершало свой оранжевый полыхающий путь, и, когда они спохватились, стоял уже вечер, горели огни, и надо было в темпе чесать обратно.

Тава-Лёка примчалась домой. Отец ее, былой земский врач, умер лет десять назад на Волге в тифу, мать родом из старой адвокатской семьи (ее дед защищал народовольцев, а покойный отец был защитником в самых громких процессах начала века) сидела за преферансом.

Она крикнула дочке, что сходит с ума от волнения.

— Да что со мной станется? — заметила Тавочка. В ней еще трепетал вихрь минувших часов.

— Что с тобой станется? — возразила мать, быстро сдавая карты. — Ты хоть и дура, а должна понимать, что с тобой может статься. С кем ты была? — спрашивала она, подсчитывая в уме возможные взятки.

Ну уж этого Тавочка ей не сказала.

Они стали встречаться — Глеб и Тавочка-Лёка. Сперва мельком на переменках, в углу коридора. Потом — после уроков. Всегда их видели вместе. Девчонки, которые примечают такие дела быстрей и острей ребят, первыми уловили этот феномен. Тавочку стали дразнить. На классной доске появились девические рисунки, изображавшие ее в любовной истоме. Вскоре новость дошла и до мальчиков. «Втрескался!» — говорили они о Глебе с тем чувством злорадства, с каким говорят о женатых друзьях молодые холостяки. И рисунки в мужской уборной были похлеще девичьих.

Наши герои стали шарахаться друг от друга. И все же всегда оказывались рядом. Порой, ценой богатырских усилий, им удавалось не видеться по нескольку дней. Но — странное дело! — те, кто их дразнил и клеймил в уборных, видели их только тогда, когда они бывали вместе: таково свойство нашего зрения.

Весть о неуместной привязанности доползла, наконец, до директора. Он вызвал Тавину маму. Тавина мать, Ираида Степановна Храпова, была, как я уже говорил, внучкой и дочерью знаменитых политадвокатов царских времен да и сама близка к нелегальным кружкам тех лет. Однако в замужестве отошла от борьбы за светлую жизнь. Характер ее начал портиться. Ее сердило многое в новой жизни, и главное, что все идет не так, как ей хотелось бы. Работала она юрисконсультом в конторе Сахаротреста.

Директор школы в отрывистых, но сильных словах разъяснил ей непозволительность поведения ее дочери.

— Они целовались, — говорил он. — Представляете — они целовались!..

Из его слов вытекало, что учителя (и в особенности учительницы) сражены. И хотя, советская школа, говорил он, это не бурса и ученики в ней свободны и раскрепощены, но все же безнравственность остается безнравственностью, сколь бы мы ни были прогрессивны.

Ираида Степановна не враз взяла в толк, о чем идет речь. Правда, — мы это слышали — она всегда предостерегала дочь от чего-то ужасного и непоправимого, что может когда-нибудь вдруг произойти, но ей и в голову не приходило, что ее Тавочка, такая славная и домашняя, может и вправду стать эпицентром землетрясения. Она всерьез и не помышляла о том, что дочка взрослеет и что могут воз-

никнуть обстоятельства, которые не следовало принимать в расчет, пока Тавочка ела манную кашку и играла в песочек. Однако, верная радикальным привязанностям своей юности, она тут же, в темпе, отбрила директора, сказав, что ему следует заниматься наукой, а не бабскими пересудами.

Грозно покинула она директорский кабинет и мгновенно забыла обо всей этой кутерьме. Только утром, проснувшись, вспомнила про директора и кликнула Тавочку-Лёку.

Та явилась. Как всегда, она была смирная, голубые глаза.

— Ну что там произошло? — спросила мать, строго как подобает матери, однако с невольным насмешливым интересом к этой смирняге, которая, оказывается, уже способна вызывать к себе пристальный мужской интерес.

— Где это? — осведомилась дочь.

— У тебя в школе, вот где! Говорят, ты целовалась с каким-то мальчишкой?

Дочь молчала. И Ираида Степановна с удивлением запечатлела, что есть в дочке нечто такое, чего она прежде не примечала. Какое-то смутное очарование в длинноногой фигуре. Наивная женственность в едва намечавшейся выпуклости грудей.

— Я люблю его, — вымолвила дочь.

— Что?!

— Я люблю его, — повторила Тавочка.

Тут Ираиде следовало бы ей объяснить, что слишком рано думать о подобных вещах, а надо сперва окончить хотя бы школу. Но Ираида не объяснила. Каким-то далеким, казалось, давно утерянным в Сахаротресте женским инстинктом она почувствовала, что тут не до разъяснений, что — сколь это ни диковинно в наш рассудительный век — ее дочка действительно влюблена. Да так, что следует немедленно принять меры.

И так как она не имела понятия, какие меры надо в таких случаях принимать, то прибегла к первой, что была под рукой: строго-настрого запретила дочке встречаться с Глебом.

Встретились они только на школьном выпускном вечере, и тут уж прости-прощай все остережения! Они бродили рядышком среди веселых и пляшущих, побледнев, сплетя ладони, словно страшась, что их опять расплетут, оторвут, перетасуют со всем остальным. Потом вышли на улицу и пошли среди фонарей, захлопнутых ставен, вдоль акаций и тополей, среди сторожевого собачьего лая к реке, к берегу, где когда-то стояли ночлежки, а теперь все было повалено, перемолото, чтобы не осталось даже следа ушедшего горя, былых невзгод. Вышли к пустынному берегу, потом на холмы. Кусок месяца в небе, ветерок на земле. И что-то сверлит и насвистывает в траве, славя отсутствие человека.

Они шли, целовались, бежали, опять целовались, и снова шли, и подошли к какому-то дереву, не очень старому, но и не так чтобы молодому, не слишком ветвистому, но и не без ветвей. И Глеб привалил ее спиной к жесткой, мокрой, холодной коре и стал опять и опять целовать, но уже не мельком, не впопыхах, а во всю силу: сперва в шею, в щеки, а после и в грудь, все беспамятней и смелей. И тут холмы пошли вкось, дыхания не стало, Тавочка-Лека пошатнулась, упала, трава послушно и безучастно заслонила ее, и свершилось именно то, на что в самых общих чертах намекала Ираида Степановна в своих родительских наставлениях.

А когда все это произошло и они пришли в разум, то так испугались, что кинулись друг от друга бежать. Они мчались в разные стороны без оглядки, в ужасе и отчаянии — столь быстро бегаешь только тогда, когда молод и полон сил. И Тавочке чудилось, что холмы, онемевшие в минуту их близости, снова гремят и посвистывают на все голоса. Но это было не так: степь и холмы не умолкали ни на секунду.

С той поры они не встречались, потому что Глеб через месяц уехал в Москву. Осенью туда же отправилась Тавочка для поступления в университет: по семейной традиции она решила податься в гуманитарии. Вручив старой университетской канцеляристке аттестат и характеристику, где главный акцент был на ее склонности жить в коллективе, она вышла в

садик, гудевший абитуриентами. Примостилась на чугунной скамейке, где уже сидел другой кандидат в студенты, долгий, очкарый, с виду будущий академик или на крайний случай — членкор.

— Ты куда? — спросил он.

— На филологический.

— Бестолочь! — сказал будущий академик. — Зачем тебе филология? У тебя же рыло киноактрисы.

— Ладно тебе! — отрезала Тавочка. В этом совете ей не понравилось только одно слово: «рыло».

В Москве Тавочка жила у сестры своей матери, тоже былой гимназистки, тоже префераншстки и тоже все время страшившейся, как бы с Тавочкой не случилось чего. Естественно, ветхая тетя не имела понятия, что то, чего она так боялась, уже произошло, и все, что могло бы еще свершиться, было бы лишь повторением пройденного.

Возвратившись из университетского палисадника, Тавочка Храпова долго разглядывала себя в зеркало. Членкор сказал правду: лицо ее было киногенично. И не только лицо. Это же зеркало свидетельствовало: и ноги тоже. Надо было быть действительно чокнутой, чтобы идти с такими ногами в филологи. И Тавочка Храпова не воротилась в палисадник на Моховой, а отправилась в Киношколу.

В те давние годы завершалась эпоха немого кино, только-только проклюнулось звуковое, и от актера требовалась пока всего лишь киногеничность. На экзамене Тавочке дали в руки подушку и предложили изобразить материнство. Тавочка долго укачивала подушку перед экзаменаторами, озадаченными ее неспособностью воссоздать еще что-нибудь из длинного списка материнских забот. И все же длинные ноги взяли свое — Тавочку приняли.

В Школе учили боксу, верховой езде, драке, спринту, лазанью по крышам и через заборы, падению с третьего этажа. Все это Тавочка постигла с размаху — стеснительность, взращенная интеллигентской семьей, быстро стерлась. Обнаружился огненный темперамент, все кипело в ней, она обожала движение, стремительность, вихрь. Плоховато давалась дикция — этот новый предмет, вовсе не преподававшийся ранее в Киношколе. Однако и тут ее ноги взяли свое, вкупе со всем ее тонким, гибким, порывистым станом.

Летом ватагой отправились в Крым, в экспедицию, делать курсовой фильм. Но фильм не снимали — не было пленки; просто купались, валялись на солнце, взбирались на скалы, где и разыгрывали этюд с погонями и стрельбой. И давали концерты по санаториям. В этих концертах, устраиваемых задарма, Храпова изображала циркачку — слов не надо, а ноги нужны и фигура тоже. Ее номер имел немалый успех, оттесняя на второй план подруг, напиравших на психологию. Тавочка расцвела — ей стукнуло восемнадцать.

Зимой умерла ее мать. Тавочка-Лёка поехала на похороны. Родной город был в снегу и в морозе, он показался ей маленьким, нерешительным и каким-то смущенным со своими крылечками, дымом из труб, извозчиками в синих ямских армяках и ломовыми санями, карабкавшимися на взвозах вдоль сугробов, сверкавших неслыханной белизной. Все в этом городе было памятно ей, близко, из детства, но уже памятно как-то с усмешкой, с тем добрым подтруниванием, когда умиляешься, порой прослезишься, но радуешься, что все это позади.

Мать Ираида Степановна лежала в гробу в выходном платье, в цветах и марле, среди завешенных простынями зеркал. Она была худа и несчастна в этих последних своих одеяниях. Ничего уже не было в ней от отца-адвоката, резкости, прямоты, префераиса, политических взглядов старой интеллигентской семьи. Осталась всего только дочка Тавочка, что сейчас горько плакала, потому что, несмотря на все споры и стычки, очень любила мать. И еще потому, что неосознанно чувствовала, что со смертью матери кончается не одно только детство — кончается дом, взрастивший тебя: хорош он был или плох — все равно его уже нет.

Могилу закидали землей и снегом, положили венок от Сахаротреста, все званые и незваные разошлись, осталась лишь Тавочка.

Поднялся ветер, на кладбище было пусто, кричали вороны. Было очень много ворон.

Дома ждали ее подруги покойной. Выпили чаю, немного поплакали, немного повспоминали и разошлись. Темпы, темпы!

А дня через три Тавочка уехала из родного города, чтобы уже ни разу в жизни не возвратиться туда.

В Москве она перешла в общежитие Школы. Настала весна, небесная синева, застучала капель. Бокс, такой упоительный в начале года, стал поднадоедать. Тавочка Храпова увлеклась театром — она ходила на все тогдашние постановки, левые, правые, середка-наполовинку: контрамарки давал студентам учитель сценического движения, чем-то очень напоминавший женщину. Он имел большие знакомства в театральной среде.

Как-то вечером, возвращаясь из театра по старой булыжной трамвайной Тверской, Храпова неожиданно встретила Глеба. Это было настолько внезапно, что оба застыли в растерянности.

— Ты разве в Москве? — спросила она, только в это мгновение вспомнив, что он после школы уехал сюда.

Они стояли на тротуаре в сиянии ссутулившегося от классовых битв фонаря. Апрельское темно-синее небо, полсотни звезд, водосточные трубы, трепещущий свет этажей — о, эти весенние московские вечера!.. Да, сказал Глеб, он в Москве. Работает штатным фотографом в газете. Разъезжает по всей стране, его фото печатаются, он на прекрасном счету.

— А ты? — спросил он.

Обнаружилось, что и у нее прекрасные перспективы. И так как оба столь удачно устроились в жизни, то они шли и шли по Москве уже неизвестно куда, лишь бы идти и рассказывать, и лишь бы висел этот круг луны и сквозил лунный ветер. Они дошли до Триумфальных ворот и вернулись к Манежу, и снова до Триумфальных, и снова к Манежу. И только тут спохватились, что близок рассвет, мертвы фонари, и Тавочке уже невозможно идти в общежитие — неловко, да и не пропустят.

— Пойдем ко мне, — предложил Глеб.

Храпова согласилась не сразу. Но в конце концов он все же был ее первый и близость с ним уже не была распущенностью, а всего только перепевом, если взглянуть без предвзятости, а в масштабах. К тому же надо когда-нибудь начинать настоящую жизнь.

И Тавочка пошла к Глебу. Она вернулась в свое общежитие только через неделю и лишь за вещами.

Глеб владел комнатой, которую ему предоставила газета — в Спасопесковском переулке, в одном из былых доходных домов. В прежние времена эта комната была чем-то вроде подсобки к кухне. Нынче кухню оккупировали на жилье другие жильцы, отделив ее от подсобки крепкой стеной. Отхватили они по пути и уборную: Глебу и Храповой приходилось сбегать двумя этажами ниже, где уборная была настежь раскрыта для всех.

Летом это было нетрудно и весело — по ступенькам, наперегонки. Но зимой, когда уборная промерзала, приходилось довольствоваться старым ночным горшком. Промерзали и стены подсобки, и когда герои мои возвращались по вечерам домой, то сразу ныряли в постель. И прижимались друг к другу, чтобы согреться. И тут-то и начиналось! По выходным они вовсе не слезали с кровати. Бывало соседи, обеспокоенные столь долгим отсутствием, подбирались на цыпочках к закрытым дверям, но вместо чего-либо жуткого, похожего на смертные хрипы, слышали только флейты любви и валторны страсти. Одно время соседи хотели пожаловаться в домком, но после одумались: Тавочка была славная, легкая, радостная, да и в конце концов люди имеют право на страсть. И уж конечно — на счастье!

Тавочка начала вить гнездо: все вымыла, выдраила, выскоблила в этой годами не чищенной кубатуре, повесила занавески. На Глебовы гонорары купила две простыни, пару тарелок, ложки, вилки, ножи. Даже полочку. И даже бумажный цветок на полочку. На Сухаревке задешево выторговала большой полотняный платок и прибила его к стене, чтобы прикрыть подтеки. С той поры долгие годы

висел этот странный домашний платок, чем-то напоминавший птицу.

В те дни кинокарьера Храповой (ей стукнуло девятнадцать) сильно рванула в гору. Ассистент известного режиссера, явившийся в Школу для набора батальных массовок, нежданно-негаданно предложил ей целую роль. То была роль, конечно, не ключевая, однако заметная. Требовалось одно: умение скакать на коне. Ну и, конечно, по силе возможности стройные ноги.

Все это в достатке имелось у Тавочки. На пробе она проскакала верхом так лихо, с таким молодецким посвистом, с круто заломленной на затылке папахой, что все во главе с самим режиссером, чье имя гремело в искусстве, хором вскричали: она!

Фильм рассказывал о гражданской войне, натуру прославленный режиссер отыскал опять же в Крыму, в Симеизе. Но жили в Ялте, в гостинице «Ореанда» и каждое утро отправлялись к объекту съемок на старых крымских линейках, в костюмах и гриме. И все прохожие и проезжие останавливались при виде этих линеек и вопрошали друг друга: «Простите, это кино?»

Прибывали на место, и пока режиссер объяснял главной актрисе ее художественную задачу, Храпова мчалась купаться. Плавала она превосходно — волжанка! — и заплывала далече-далече, откуда горы казались смутным зигзагом в трепещущей солнечной пелене. Она ложилась на спину, закидывала на затылок руки, покачиваясь в плотной морской синеве. В небе все ясно, однако с двумя белыми завитками, гнавшимися наперегонки. И на душе тоже было ясно — жизнь складывалась что надо: кино, бокс, падения с третьего этажа, лошади, посвист и теплое одеяло, заслонявшее от морозов ее и Глеба в их великой любви.

И покачиваясь в синеве, Храпова думала о том, что надо бы родить ребенка — девочку, мальчика все одно, лишь бы имелись локончики да нескладный младенческий ротик, присасывающийся к груди. И еще думала о том, какой Глеб чудесный. Только какой-то робкий, размышляла она. А в жизни не надо быть робким, говорила она себе, надо быть сильным, упрямым. Она сделает Глеба упрямым, говорила она себе.

Она приплывала к берегу и выходила свежая, стройная, вся в морских каплях, быстро и радужно слетавших в гальку. И все, даже участники южной массовки, которых, как говорят, ничем нельзя удивить, бормотали, пощелкивая двумя пальцами:

— Ах, эта Тавочка! Всё у нее при себе!

Она первоклассно играла в сценах смертельных скачек и — самое неожиданное — в сценах рыданий над телом возлюбленного, сраженного из-за угла. И даже сам режиссер, столь популярный в искусстве кино, говорил моей героине, подразумевая актрису, игравшую главную роль:

— Какого черта я выбрал это дубье?! Вас надо было мне взять, душенька, только вас!

В общем все шло преотлично. В течение съемок Тавочка оставалась преданно верной Глебу — разве что всего один раз было нечто невнятное, быстрое, суетливое с одним ассистентом, что можно было зачислить в измену. Впрочем, нельзя не сказать, что ассистент был забавен, красив и всегда всех смешил.

А тем временем Глеб колесил по стране, фотографируя первые стройки, опалубки, котлованы, автопробег в Каракумах, комсомольские свадьбы, пограничников, балерин, авиаперелеты, танцы народностей и все прочее, представляющее живой интерес: движение века, его шаги, его гул. Он отлично зарекомендовал себя, и его зачислили в штат одной из главных газет. Теперь для него все было открыто, он пробирался в самые дальние края, фотографируя черты новой жизни. Не чурался, впрочем, и лирики — фото без политического прицела: просто закат, просто дуб среди поля, просто тучи, просто красотку с букетом цветов. В те давние годы такие снимки даже порой поощрялись.

Одним из первых он был послан в Заволжье на коллективизацию. Ему отвели на постой избенку не так чтоб дурную, но и не так чтоб завидную: три лавки, стол, кованая укладка в

углу, двухспальная койка возле укладки да печь в четверть горницы с кочергой, горшками, ухватом. Все это принадлежало семье Свистоструевых, Петру да Марье Петр с Марьей спали в двуспалке, а Глеб спал на печи.

Время стояло серьезное — весь день и в вечер, а то и в ночь шли собрания, и люди, одни горячо, другие не торопясь, говорили, что колхоз — дело нужное, важное, но как же так вдруг? Надо, говорили они, сперва прикинуть, обмозговать, обтолковать. И Глеб и в день и в ночь фотографировал эти сходы, столы, лампы, лозунги, полушубки, треухи, ораторов и посылал в редакцию с попутными поездными проводниками, получая в ответ похвалы или нагоняи.

Случалось, что лишь под самое утро попадал он домой. Но уснуть не мог из-за вздохов Петра Свистоструева.

А вздыхал Свистоструев вот по какому случаю Как-то раз на собрании с областным представителем Петр, ошалев от махры и споров, вдруг, неожиданно для себя, вскочил и сказал в том смысле, что колхоз, мол, наверное, святое дело, но есть ли, сказал он, резон и правильность в том, чтобы ему, Свистоструеву, отдавать при этом корову, сеялку, сани и лошадь? Пущай, мол, кто хочет, тот отдает, а он несогласный. Ему казалось тогда, что он говорит очевидное, то, о чем думают все, однако из речи представителя, который тут же взял слово, выяснилось, что говорит он вреднейшую чепуху, поет с кулацкого голоса. А значит, и есть подкулачник, подпевала и идеолог прослойки, которую трудовой народ выкорчевывает как класс.

Вот с той поры Петр и заохал. Кулаков увозили. Сперва увезли Веденеева, это было понятно: мельница, каменный дом, потом пришла очередь кулаков помельче, и тут под горячую руку полетел кое-кто из неясных, кого можно было считать кулаком, но возможно было и обойти. Затем нажали на подкулачников, и Петр совсем потемнел. Он не знал — причислен ли к подкулачникам после тогдашнего выступления или забыт и прощен. И, не зная, маялся, бродил по собраниям, толокся в правлении, стремясь по глазам начальства уловить судьбу.

Казалось, взоры начальства были обычными, и все же в них было что-то. Что-то не то.

И вот нередко, проснувшись, Глеб видел, как оба они — Петр и Марья — стоят на коленях перед иконами и кланяются, и крестятся, и что-то молитвенно шепчут в ночной пустоте. А как-то раз, сбросив дремоту, Глеб отметил, что они запихивают вещички в заплечные мешки. На оклик Петр отчаянно разъяснил, что они уходят.

— Куда?

— Насовсем.

— То есть как?

— Да вот так!

И он втолковал своему квартиранту, что более не в силах не спать да гадать, да ждать по ночам, что баба его, глядь, вовсе тронулась, да и он сам не в себе и что они побегут под Нижний.

— Как это?

— Ай глухой?

— К кому?

— К Митьке, зятьку, на завод. В рабочий класс. Слыхал, как об нем пишут. Все тут оставим, лишь бы спокой.

Они ушли в ночь, и когда их хватились, то выяснилось, что действительно взяли они с собой только мелочь: две юбки, три кофты, пиджак, выходные портки, новые валенки да два полушубка. Все остальное, точно, осталось на месте, жилое, живое, и в придачу к живому еще и Глеб, квартировавший у них на разрешенном постое. Имущество описали, а Глеба не тронули, указав, чтобы фотографировал активней. И Глеб фотографировал сеялки, триеры, шорные мастерские, бывших батрачек, кружившихся в хороводе, и дома кулаков, превращенные в детские дома.

Нередко казалось ему, что вокруг одна суматоха, сутолока, неразбериха, но когда настал день первого колхозного сева, все оказалось непостижимо на месте, собрано, на своих боевых постах: из сумятицы, в разнобое словесных и письменных указаний, из неясных слияний, отталкиваний, совмещений, перекипев, накричавшись, навыражавшись, образовалось

именно то, что казалось неосуществимым: план был выполнен и сев уверенно завершен. Глеб получил из редакции похвалу за оперативность, а вместе с ней и новое поручение: сперва на Кубань без заезда в Москву, а потом (опять без заезда) под Вятку, в лесосовхозы.

Столетие продолжалось. И Глеб, его верный фотограф, снова и снова снимал для прессы все, что представляло живой интерес: движение времени, его шаги, его гул.

Тем временем Храпова, отснявшись в Крыму, жила в одиночестве в Спасопесковском. Все окончательно переменилось тут, пропиталось уютом и чистотой. Даже обои стали как-то добрей и чище. Одну из стен по-прежнему освежал полотняный платок, распластанный в виде птицы. Куплен комод, на столе лампа и пепельница. Правда, уборная, как и в давние годы, журчала двумя этажами ниже, но трубы ее подсохли и тоже стали домашней, милей. Все славно, все хорошо.

И вдруг бабахнула буря.

Началось, как обычно: киноактеры приехали к астрофизикам, чтобы рассказать о себе и потолковать о судьбах искусства. Среди актеров была и Тавочка — она к тому времени окончила Киношколу. В киноленте (немой) о крымских погонях ее заметила пресса, запомнила публика. И было вполне объяснимо, что астрофизики тоже интересовались ею. Подробностями ее биографии: зачем, мол, пошла в кино?

Тавочка, смеющаяся, легкая, как всегда, сообщила им эти подробности: Волга, провинция, отъезд в Москву, Киношкола, бокс, прыжки с третьего этажа.

Ее спросили — замужем ли она: подобно всем зрителям, это живо интересовало и звездочетов.

Тавочка отвечала, что замужем, и под аплодисменты добавила, что обожает мужа. Потом артистов повели к телескопу, и они долго разглядывали звезды. Но больше всего их поразила луна: она была совсем рядом — казалось, можно дотронуться до нее, даже погладить.

Объяснения давал заместитель директора по научной части Некругов. Он был длинный, тощий, немолодой. Мешковат, угловат, тонкие пальцы, голубые глаза.

После луны и звезд гостей подвели к столу с пивом и бутербродами. Актеры дурачились, разыгрывали забавные сценки. И Тавочка тоже сыграла сценку на тему о том, как девушка пришла на бал да вдруг обнаружила гривуазный изъян в своем туалете. Сыграно это было живо, задорно, и астрофизики — мужчины и даже женщины, молодые и старые, поднаторевшие в звездах и новички — подходили к ней и поздравляли ее.

Некру́гов (он обижался, когда его называли Некруго́в) проводил ее до дома и весь остаток вечера просидел в кресле возле стены с полотняным платком в виде птицы. Он говорил тихо, умно и жалобно — о науке, о своих невзгодах. Он был потертый и незащищенный.

С той поры он стал приходить почти каждый день. И Тавочка полюбила его. Полюбила без памяти, как еще не любила никого никогда. Он был некрасив той острой мужской некрасивостью, которая таранит женскую душу мгновенней и круче любой красоты. Полюбила за незащищенность: видно, вечная женственность не в одной лишь гибкости стана и рук, но и в сострадании.

Замкнув на висячий замок комнату в Спасопесковском, Тавочка прикрепила к дверям записку Глебу, где значилось, что она повстречала хорошего человека и ушла к нему навсегда.

«Ты такой умный и все поймешь» — стояло в записке.

Глеб был далеко — он фотографировал ход столетия. Страна брала подъем за подъемом. Он фотографировал стройки, путины, полет стратостата, Павлова, Чкалова, Гризодубову, больницы, лесозащитные полосы, тайгу, Каракумы, и только-только рожденные города. Он приехал на пару суток в Москву, прочитал записку, едва не слетел с катушек, но все же решил не требовать у Храповой объяснений: это было бы грубо и несовременно. К тому же он был мужчина, а значит, великодушен. И

порой даже самолюбив. Как и подобает мужчине.

Перебравшись к Некругову, Тавочка сразу же принялась вить гнездо: все вычистила, выдраила, привела в порядок. Прикрепила к стене полотняный платок, похожий на птицу — он был в числе немногих вещей, взятых ею с собой.

Пожалуй, не лишне будет сказать, что именно в это время, живя у Некругова, она забеременела, но (несмотря на всю свою любовь к детям и мечты о ребяческом ротике, прильнувшем к груди) решила, крепко подумав, сделать аборт.

Ей было уже двадцать пять, кинематографическая известность росла. Она с успехом снялась в двух картинах, завершивших немую фазу киноэкрана, и ее пригласили сниматься в третьей, уже звуковой. Сценарий был по душе — роль простой женщины, с простым мужем, простой семьей. Прощупывался даже намек на любовь к проезжему человеку, правда, всего лишь намек — неискушенный зритель мог бы его и проморгать: любовь к проезжающим не очень-то поощрялась в те годы. Но именно эту линию Тавочке очень хотелось прочертить.

Впрочем, на сей раз сильно досаждал режиссер. Именно в этой, первой своей звуковой картине, он хотел опрокинуть все штампы, банальности, стереотипы, прилипшие к киноискусству. Он умучивал Храпову, придумывая небывалые мизансцены, где (как казалось ей) терялось самое главное — страсть к проезжему. Все на пленке выламывалось, манерничало, фальшивило, во всем не было той, пусть самой смутной правды, которую Тавочка-Лёка при всей своей склонности к новым веяниям, все же считала главным в кино.

То было искусное, порой вдохновенное вранье.

Она ссорилась с режиссером, рыдала, он приносил стакан газировки, они мирились, вспыхивали приборы, крутилась пленка. И опять они ссорились.

Зато с каким счастьем мчалась она домой к Некругову, к своему звездочету. Ох, как она любила его!

Он был крайне болезненным — слабые легкие, ненадежный желудок. Пошаливали нервы, часто болело горло. Он нуждался в постоянных заботах, попечении и уходе. И в любящей Тавочке с ее шальной прытью, умением лазать по крышам, владеть кулаками и шпагой прорезалась в полную мощь одна из самых могучих граней женского естества: быть врачевателем ран, заслонять, исцелять. Увлеченно готовила она своему любимому дробную пищу, вдохновенно кормила, поила. И умиротворяла, если случались нервические припадки. Вдобавок все время вспыхивали у Некругова служебные свалки с прочими астрофизиками. И, значит, снова надо было заслонять его и умиротворять.

Ее жизнь стала сложной смесью из сердечных таблеток, ушных примочек, звездных проблем и экранных новаций. Но она обожала такое смешение. Она была женщиной, женщиной, женщиной — может быть, даже больше, чем киноактрисой. Это с актрисой бывает, но редко.

Некругов имел все причины нервничать. Он был на пороге значительного открытия. В некоем звездном скоплении динамика световых перемещений противоречила обычным закономерностям. Некругов объяснял это тем, что мощные гравитационные поля отклоняют свет звезд — подтверждалась теория относительности Эйнштейна. Но главное было не в этом. Главное было в том, что Некругов высчитал эти отклонения и предложил уравнения, позволившие в дальнейшем их исчислять.

Казалось, следовало признать столь важное достижение, однако не тут-то было! В институте, где он возглавлял научную часть, трудилось немало завистников. «В науке, как и в искусстве, — любил говорить Некругов, — живут не одни только рыцари, там любо-дорого и бандитам».

Он был рыцарем, человеком науки, а рядом крутились мошенники, хвастуны. Они подкапывались под Некругова, посмеивались над его успехами, некоторые даже трунили над тем, что он — доктор наук.

Тавочке было до слез очевидно, что подкапываются они потому, что Некругов строг, пе-

дантичен, справедлив и в отчетах своих подчиненных не раз обнаруживал поверхностность констатаций, ошибочность постулатов и пустозвонство самопохвал. Как стало понятно Храповой, он ловил их на прямом нарушении научной этики, когда все оказывалось подогнанным — цифры, планы, гипотезы. Блеск на словах и показуха на деле.

Очевидно, любил говорить Некругов, великий век в своем могучем движении вырабатывает не только великое, но и попутный побочный продукт, присущий, казалось бы, самым замшелым столетиям: ложь, коварство, притворство, двойное дно.

Видимо, это тоже в составе века и диалектически может быть объяснено, не раз говорил Некругов.

И вот, к возмущению Тавочки, враги теперь нагнетали слушок, что уравнения, предложенные Некруговым, были однажды уже опубликованы неким студентом из Оксфорда в малоприметном университетском журнальчике и что, следовательно, не Некругов является в данном случае первопроходцем, а кто-то другой: какой-то британский школяр.

Некругов решительно опровергал навет. Однако, как стопроцентный ученый, он был справедлив и не без основания говорил, что даже если, допустим, и существовала подобная публикация в безвестном журнальчике, то это, конечно, вовсе не значит, что она была известна ему: в науке много примеров, когда открытия делались одновременно. И все-таки институту, как научному учреждению н а ш е й страны, следует в таких случаях защищать наших деятелей науки, а не студента-британца, не имевшего ни достижений, ни степеней.

Но выяснения затянулись, и это так потрясло Некругова, что он слег. Сперва стало худо с сердцем, потом перешло на печень. Иногда по ночам плохо прослушивался пульс. Некругов выбыл из битвы за звездные уравнения, фронт оголился, и Тавочка разъяренно и пламенно вступила в бой.

Не прошло и месяца, как она знала всех врагов и завистников своего любимого, имена их жен и детей, их вкусы, нравы, пороки — всех кляузников, завидуш, ловкачей. В ней, помимо легкости и заботливости, обнаружилась еще одна грань женского естества: свирепость фанатика и каменное упрямство. Действуя в незнакомой ей сфере, Тавочка добивалась, доказывала, нападала. Беда любимого окрыляла ее, беспокойство за его жизнь и здоровье в сто крат усиливало ее удары.

Да, много разного было в Храповой, но главное все же была любовь.

И правда — Некругова нельзя было не любить. Это был человек крупных намерений, обширных раздумий, тонкий, застенчивый, вежливый, с неутомимой жаждой труда. Но слабый, ранимый, болезненный, нуждавшийся в постоянной поддержке, в подталкивании. Как трогательно он ел, причмокивая по-детски губами, до чего забавно чихал — с ним часто случались насморки. Он восторгался поэзией, знал многих отличных поэтов ушедших столетий и по вечерам читал Тавочке стихи Тютчева наизусть с восторженной робостью, как бы страшась, что его чтение покажется ей, актрисе, нескладным и неумелым. С каким восхищенным знанием говорил он о живописи — старой и современной, разъясняя своей подруге тончайшие переливы красок, своеобразие ракурсов, игру плоскостей. Как проницательно толковал о самом сложном и сокровенном в себе, поражая открытостью, резкостью самосуждений.

Некругова нельзя было не любить, и она любила его! С живой радостью хлопотала она по дому, стирала, стряпала, варила целительные бульоны. Все было ей мило в нем: манера сидеть, привычка почесывать нос и способ задумываться. До чего же небрежно и трогательно, по-мужски, не обращал он внимания на свою наружность, на то, что растрепан, небрит, до чего умилительно было гнать его по утрам помыться.

Она любила отчаянно, дралась за любимого беззаветно, но ее собственные творческие дела обстояли прескверно. Фильм режиссера-новатора был показан и провалился вдрызг. Люди сведующие и решающие обнаружили в нем шаткость идей и неестественность выполнения. Больше всех всыпали Храповой. По оценке газетчиков, она была слишком вычурна в роли

женщины из провинциального городка. Критика спрашивала — откуда это жеманство, где могла видеть актриса в советской действительности такое ломанье? Ей советовали поменьше сниматься и побольше изучать жизнь.

Она, рыдая, бежала к режиссеру-новатору в поисках утешения. И тот, схватившись за голову, утешал, что все новаторы харкают кровью.

— Погоди, — твердил он, — придет наше время!..

Но Тавочка не хотела ждать, когда придет время. Как каждый из нас, она хотела успеха немедленно, без задержки. И, обливаясь слезами, бросала новатору в лицо, что это он во всем виноват, ведь она говорила ему, предупреждала.

Но (как известно) время летит и горе не вечно. И (как известно) жизнь Храповой не ограничивалась жизнью в искусстве: был у нее еще и Некругов. Отхворав, он снова вернулся в строй. Отныне они не расставались. Она ходила с ним на ученые форумы, отстукивала на машинке его заявления и претензии и вскоре сама научилась их сочинять. Нежно, но твердо она укрепляла его решимость разделаться с клеветой. Она была неумолима к его врагам. И постепенно Некругов (вообще недоверчивый) доверил ей все свои папки, архивы, копии жалоб и контржалоб — всю эту увесистую многоместную груду бумаг с их главным и второстепенным, с их ответвлениями, цифрами, дополнениями, датами, протоколами, памятными записками, со свежим и залежалым — в общем, со всем, что представляло собой истинную научную склоку, а не обывательскую колготню. Храпова знала теперь все это не хуже, а лучше Некругова, память которого стала в связи с передрягами сдавать.

Но вот — поразительно! — чем плотней она вникала в суть космической проблематики и ее отражений в Астрофизическом институте, тем чаще стала ее покалывать мысль, что, возможно, все обстоит не полностью так, как вытекало из слов бедняги Некругова. Ей стало как-то странно и вздорно мерещиться, что не его донимают коллеги по звездам, а это он сам, такой слабый сердцем и горлом, страдающий частыми насморками, допекает всех; не его топчут, а как раз он, человек утонченных раздумий и широких поползновений, топчет всех; не ему препятствуют, а именно он, знаток Баратынского, Тютчева и Бодлера, призывающий к творческой дерзости, к полету научных предположений, всеми средствами препятствует этой дерзости, всему своенравному, необычному, и безжалостно глушит всех, кто пытается сбросить с науки окаменелую, злобную дрянь.

Ей почудилось, что не Некругову следует обвинять других в том, что они лгут, приспосабливаются, льстят, угодничают, утаивают свои истинные суждения, а самого Некругова надо утюжить за это.

Она гнала эти подлые мысли, но они возвращались, скулили, и вот однажды, в минуту пустой размолвки, она вдруг выложила ему все. Некругова до того потрясло столь невероятное объявление, что он рухнул в кресло и только все повторял: «И ты! И ты!..» И Храпова в слезах и раскаянии бросилась к нему, обхватила его, покрыла его лицо поцелуями, умоляя простить ее, глупую бабу, за вздор, за предательство в самом главном, в чем можно предать любимого — в его кровном деле, в наитруднейшей борьбе. И Некругов обнял ее, прижал к своей бедной груди, к своему слабому сердцу, и они помирились, и с новой силой вспыхнула их любовь.

Тем часом Глеб разъезжал в поездах, летал в самолетах, плавал на пароходах, запечатлевая эпоху. Он снимал заводы, колхозы, Сибирь, Урал, Арктику, новые города, новейшие институты, рыбаков в море, чабанов на горных лугах. Он стал одним из лучших наших фотокорреспондентов, самым метким, проворным, ему доверяли наиболее хлопотное и почетное. Он снимал знаменитые ледоколы, Папанина, Чкалова, приезд зарубежных министров, парады, конгрессы, новые города, лесопосадки, фабрики-кухни. Его коллекция фотокадров, заправленных в ящички, прибитые к стене, где когда-то висел полотняный платок, походивший на птицу, становилась все более

изобильной и превращалась в жизнеописание века. То был славный, но трудный век. И фотографировать его было почетно, но тяжеловато.

Он не женился — может быть, потому, что не было времени, а возможно, и потому, что любил. Любил свою жену Храпову. Порой, вернувшись после долгих скитаний, он звонил ей. И тогда имел место примерно такой разговор.

— Привет!

— Здравствуйте.

— Это Глеб!

— А, Глеб!.. Вернулся?

— На месте!.. Как живешь?

— Хорошо. А ты?

— И я... Счастлива?

— Очень. А ты?

— Не очень.

— Женился?

— Зачем? Жду тебя.

— Не жди.

— Нет?

— Нет.

— Тогда побегу жениться!

Но он никуда не бежал, а опять уезжал и снова снимал эпоху.

Казалось, ничто не менялось в жизни Тавочки-Лёки. По-прежнему билась она за Некругова. Писала письма и заявления, забираясь для точности аргументаций в самые давние архивы, втиснутые Некруговым в два чемодана на антресолях, в углу.

Порой ее письма имели действие, порой растворялись в безмолвии. Тогда она сочиняла другие.

Казалось, ничто не меняется в жизни Храповой, и все же (по мере того как она все глубже проникала на антресоли) милый, любезный женскому сердцу образ слабого человека, страдающего желудком и горлом, вновь стал мутнеть. И с каждым днем ощутимей. Характер ее менялся, все стало ее раздражать.

Как-то вечером Тавочке вдруг не понравилось, что Некругов не помогает ей мыть посуду, и она сердито сказала ему об этом, хотя всегда справлялась с посудой сама. В ответ не без раздражения он пробурчал, что в его жизни существуют задачи посложней. На это она заметила, что и у нее есть задачи посложней. Он заявил, что если она станет придерживаться таких принципов в жизни, у нее никогда не будет настоящей семьи. Она возразила, что будет, но не с таким человеком, как он. Он закричал, что иного ответа он и не ждал от киноактрисы. Она спросила, а чем ему, собственно, не угодили киноактрисы? А тем, что лживы и криводушны, ответил он. Возможно, они и криводушны, ввернула она, но во всяком случае не в той мере, как иные ученые в Астрофизическом институте. Он спросил, что она хочет этим сказать?

Вот тут-то она и швырнула дряхлый конверт, извлеченный ею со дна чемодана на антресолях — с самого дна, куда могла добраться только очень дотошная и крайне опрятная хозяйка. В конверте среди других бумаг лежала страничка из глухого оксфордского журнальчика. Это была статейка студента — та самая, о которой дымился слушок. Итак, кто, в конце концов, действительный автор этих несчастных уравнений? — спросила она.

— Не валяй дурака! — спокойно ответил Некругов. — Это прислали мне, когда я уже закончил свою работу. Он шел своим путем, я — своим. И мы пришли к одному. Дело в науке обычное.

Но тут с Храповой сделалось нечто такое, чего он в ней и не подозревал. Побледнев, она шваркнула об пол фарфоровую тарелку, которую недавно купила и к которой питала немалую слабость.

— Не ври! — выкрикнула она. — Послушай, — закричала она. — Я устала от вранья. От измышлений и двоедушия. От этой брехни, что везде. Ее слишком много. Я измучилась и измоталась.

— Ложь для одних — это истина для других, — сказал астрофизик в своей обычной тонкой, умной манере.

— Не шути со мной! — завопила она. — Я хочу знать, где добро, где зло. Где правда и где вранье. Я изнемогаю от вывертов. От лицемерия, похвальбы. От того, что думают не то, что говорят... Я хочу знать, где честность и где пустые слова. Без этого я не могу жить. Не могу! Я хочу знать!

Она хочет знать! Ссора пришла к рубежу, подвластному уже не женскому крику, а разумному обсуждению. И тут Некругов возвратился к мысли о том, что категории правды, лжи, лицемерия, пустых слов, ловких вывертов суть величины не вечные, а переменные. Легко проследить, как они изменялись в исторической перспективе. Конечно, это печально, сказал он, но это так.

Он говорил, говорил, а она мотала головой, затыкала уши и только кричала отчаянно во весь голос:

— Надо жить честно! Надо жить честно!

Но, выждав, пока она прокричит свое, он продолжал говорить.

— История, — говорил он, — выбрала путь, где знаками добродетели стали честность, искренность, верность, добро. Однако, вообще говоря, нет ничего невозможного в том, что она могла бы пойти и совершенно другой дорогой, где стержнем морали и истины были бы ложь, бездушие, вероломство, пустые слова. Пусть это мерзкая мысль, согласен, заметил он, но в принципе это могло быть и так... Почему, перещерстив все на свете...

— Надо быть честным! — твердила она.

— Перешерстив все на свете, — продолжал он, — мы, диалектики, даже в теории не рассматриваем такой вариант. Почему так преданно верим в незыблемость библейских скрижалей? Отчего не решаемся прямо сказать, что люди давным-давно живут по совсем другим правилам и законам? Зачем ловчим, маневрируем, притворяемся?... Естественно, все это не имеет ни малейшего отношения к моим собственным убеждениям, — еще раз предупредил Некругов, — но согласись, что забавно и занимательно задать подобный вопрос.

— Надо жить честно! — повторяла она.

Но он говорил, говорил — говорил умно, горячо, логично, и в конце концов и она сама (хотя и дудела, стараясь не слушать, что не только он, но и все в Институте ломают комедию, лодырничают, бессовестно преувеличивают успехи) — даже она сбилась с толку, где честно и где нечестно.

И все же кричала:

— Надо жить честно!

На сей раз все обошлось миром. Однако раздражение не утихло. И вскоре, когда за обедом Некругов стал по обычаю читать стихи Тютчева о смертной мысли, которую непостижимо влечет в небеса, Храпова вместо того, чтобы слушать (как это бывало всегда), стала небрежно и громко прибирать посуду.

— Что ты делаешь? — спросил он.

— Убираю.

— Но я же читаю стихи! — вспыхнул он.

И, поддавшись весьма объяснимому гневу, он добавил, что понемногу все более убеждается в том, о чем раньше только догадывался, — ей чужда истинная духовность. Эта ее любовь к коврикам, выглаженности, уюту, эта фантастическая привязанность к тому, чтобы все было на своих местах, этот слезливый платок в виде птицы, который она повесила на стене! Мещанство, пошлятина!

— По-твоему, в доме не нужен порядок? — спросила она.

— Нужен! — возразил он. — Но нельзя отдавать этому жизнь! Невозможно все время чистить, подметать, убирать. Кража времени!

Это дельное замечание вызвало немедленный взрыв.

— Так я краду у себя, — сказала она, — а не у студента из Оксфорда!

— Отвяжись! — в бешенстве выкрикнул он. — Я ни у кого ничего не брал... А если бы даже и взял? Что из этого? Взял затерянное, незамеченное, залежалое, как и тысячи таких публикаций. Очистил от дряни, привел в систему...

— Так взял или не взял?

— Нет, конечно!.. Но предположим, что взял. В науке все связано, сплетено. Кто докажет, что Эйнштейн ничего не брал?!

— Ты взял или нет?

— Не брал, тебе говорят!.. Но заруби себе на носу: процесс познания есть цепь взаимозаимствований и прислушиваний. Без этого наука мертва. Если стать на точку зрения обывателя, в науке все воры. И что? Хотите брать у меня — берите.

— Но у тебя нечего взять, — сказала она.

— Почему?

— Потому что ты пуст!

— Ах так! — вне себя вскочил он. — Я пуст? Спасибо! Да как ты смеешь судить обо мне!? Дубина! Шушера! Червь! Проклятая интеллигентка!

Она крикнула, чтобы он не трогал интеллигентов.

Он рявкнул, чтобы она немедленно убиралась вон.

— Вот даже как? — спросила она.

— Вот даже так! — грянул он.

Она схватила пальто, сумочку, свой любимый платок в виде птицы и выскочила на улицу. Был вечер. Горела луна. Идти было некуда. Время шло, людей становилось меньше. Все реже светились окна. Тавочка уместилась возле каких-то знаменитых колонн и заплакала — говорят, что нет жалости жалобней, чем жалость женщины к самой себе. Поплакала, вытерла слезы, пошла к таксофону. Опустила монету, набрала номер. Подошел Глеб.

— Алло! — сказал Храпова в трубку. — Это я; Алевтина.

Молчание. Потом Глеб спросил;

— И что?

— Можно к тебе?

— Сейчас?

— Да.

Молчание. Тавочка всхлипнула.

— Приходи, — сказал Глеб.

Комната Глеба была все такая же. Только вместо платка в виде птицы высились полки с ящичками бесчисленных фотоснимков. На прежних местах были стол, стулья, шкаф. Уборная по-старому была двумя этажами ниже.

Поужинали, поговорили. Тавочка легла на кровать, Глеб разобрал раскладушку. Он не сразу заснул, она не спала. Как хорошо здесь, как тихо, говорила она себе, и чего я мечусь по свету? Нет, надо угомониться, говорила она себе, уже не те годы... Пора на якорь! Пора!

Она осталась у Глеба. Через полгода они пошли в загс. Тем временем ее снова позвали сниматься в кино — правда, не в главной роли, однако никак не ниже второй. Все вошло в норму — она снималась, хлопотала по дому, стирала, стряпала, снова снималась. Тщательно вымыла комнату, начисто выдраила стены и окна. Стало уютно. К тому же уборную, наконец, проложили до их этажа. Они жили дружно, легко и весело. Глеб был добрый, надежный. Ко всему он был ее п е р в ы й. А первый не забывается — так утверждают старики.

Точнее — старухи.

Все складывалось на славу. Но великий век опять заготовил сюрприз, какого не ждал никто.

Этим сюрпризом была война. Глеба тут же мобилизовали, зачислив в штат центральной военной газеты. Он получил обмундирование интенданта второго ранга, пистолет ТТ в кобуре и через неделю выбыл с редакционным заданием на фронт.

Тавочка осталась одна.

Все до поры до времени было тем же и все-таки было другим, потому что пришла война. Другими стали люди, заботы, несчастье и счастье. И комната на Спасопесковском также стала какой-то другой, хотя по-прежнему висел на стене полотняный платок, раскинутый в виде птицы. И даже подростки, дежурившие на крышах, сделались многозначительнее и прочнее.

А война все ближе подбиралась к Москве. Квартиры пустели, все становилось неслаженней, нарушенней и грязней. Даже уборная через месяц перестала работать — та, что была теперь на их этаже.

Фильм, где Тавочка играла если не первую роль, то уж точно вторую, законсервировали. Ее, как и Глеба, мобилизовали, но по общественной линии, без обмундирования и пистолета, и включили в состав одной из кинобригад. Бригада давала агитконцерты в цехах, клубах и воинских подразделениях: сперва доклад по ключевому вопросу, потом скетчи и юморески. В одном из скетчей Храпова изображала секретаршу Гитлера, старую деву плоского прусского образца, падкую на адъютантов. Гитлер рычал на нее, она металась, все путала, опрокидывала, стреляя глазками в офицеров и время от времени обнажая на быстром ходу свои отнюдь

не прусские, а, напротив, весьма соблазнительные коленки. Этот номер, заканчивавшийся куплетами, где Храпова, сбросив плоский немецкий облик и накинув на волосы кумачовый платок, изобличала бессилие нацистской камарильи, имел шумный успех.

Однако все это было в куплетах, а на фронте Гитлер рвался вперед. Настала пора эвакуаций, и Тавочка вместе с другими актерами отправилась на Восток, покинув комнату в Спасопесковском и во второй раз замкнув ее на висячий замок.

Город, куда их привезли, был местом, воспетым в литературе, но в данное время настолько забитым приезжими, что новым беженцам смогли предложить для жилья только фойе одного из Домов культуры. В этом фойе, отгородившись шалями, простынями, военным брезентом, жили скопом — и семьи и холостяки — деятели экрана и театра, знаменитые и не очень, знакомые миллионам или совсем не известные никому.

Все они, вкупе или порознь, были люди хорошие, умные, порой даже мудрые, однако всего лишь люди со всем, что присуще людям. А людям присуще не только играть на сцене, но и обнаруживать при особенных обстоятельствах то, что сродни кулисам.

Лежа на полу отведенного ей клочка зала, Тавочка не без замешательства убеждалась, что даже самым талантливым и по достоинству знаменитым свойственны сплетни и пересуды, и ссоры из-за ерунды, и даже обжорство втихую, под одеялом, чтобы не заметил сосед. Все это было рядом, бок о бок, в одном клубке лиц, дыханий и тел, а значит, впечатывалось особенно точно.

Храпова не отличалась придирчивостью. Напротив, она была радостна сердцем, открыта душой, ее единственный недостаток (правда, заслуживающий всемерного порицания) состоял только в том, что она слишком часто влюблялась, все время влюблялась, всю жизнь. Но здесь, в этом зале, на этом куске пространства, перегороженном шалями и брезентом, в этом лежбище театрально-экранных звезд, спрессованных бездомностью и напастями, она ни в кого не влюбилась. И даже наоборот — ей стало невыносимо тут, и она ушла. Ушла, как влюблялась: разом, вдруг!

Она пошла работать конторщицей на большой завод, эвакуированный из Москвы. Писала требования, составляла отчеты, подшивала входящие и выстукивала одним пальцем объяснительные записки. Ночевала в огромном каретном сарае, побитом старостью, непогодами. В этом сарае завод развернул общежитие для слабого пола самых разных профессий: штукатурщиц, каменщиц, уборщиц, мотористок. Ночевали на сколоченных нарах, ложились, гасили свет, но долго не засыпали, рассказывая друг дружке о том, как жилось до войны. Эхма, бабья жизнь, бабья любовь, бабьи вздохи, бабьи надежды!

Сперва наша Храпова казалась среди всего этого дамочкой, белоручкой, чем-то вроде кавалергарда, разжалованного в пехоту, но малопомалу пришлась ко двору. Она умела слушать, смеяться и даже всплакнуть — великое качество в женских пересудах. Порой разрезвясь, она разыгрывала пестрые сценки, забавные или трогательные, расписывала чудачества из быта волшебниц экрана. И через месяц стала близкой и нужной всем каменщицам, уборщицам и штукатурщицам каретного сарая — всем сообща и каждой в отдельности.

Прошло еще время, и заводской отдел кадров, присмотревшись, перевел ее в секретарши директора, сочтя достаточно деятельной и смышленой для этого. Она получила право на стол и три телефона в обширной приемной с дюжиной стульев, чугунной чернильницей в виде витязя и средствами непосредственного общения с директорским кабинетом.

Директор Павел Архипович Сторожков был почитаем в тяжелой промышленности. В эти трудные дни он руководил одним из самых заметных заводов страны — тем самым, о котором я веду речь. Правительство поручило ему эвакуировать этот завод и наладить на новом месте в самый короткий срок.

Свершилось диковинное: в старых цехах, стоявших пустыми с дырявыми потолками и стертыми лестницами, расселились доставленные на колесах машины, печи, станки, сколотился некий порядок, где что-то свершалось, не-

смотря на первозданную неразбериху. Неразбериха как бы даже необходимо вливалась в состав производства, к ней привыкли и приспособились и принимали за должное — без нее вроде было бы даже трудней и скучней. Она стала неизменным звеном заводского дня, подобным пятиминуткам и перекурам.

Так продолжалось немало времени. Но постепенно (как и тогда в колхозе) — и в этом была вторая диковина — все встало на место, стройно, уверенно, приспособленно. Завод назначен был делать танки, и он делал танки.

Всем этим правил крепкой рукой и вообще был душой всего Павел Архипович Сторожков.

Никто тут толком не знал, откуда он, из каких краев, где был рожден, как рос. Знали лишь, что он из крестьян, один из героев Магнитки, что был не у дел из-за строптивого характера, но с началом войны его нашли и вернули и дали директорство, а с ним и важнейшее поручение и исключительные права. И он стал работать. Но как! Ни отдыха, ни покоя. Всюду во всем на заводе был он: по цехам, складам, подсобкам, все примечая и на ходу подкручивая короткими, отрывистыми приказами. И одно лишь сознание, что Сторожков где-то близко, возможно, рядом, не допускало снижения оборотов труда.

Его очень боялись и крепко собачили в курилках, но, странное дело, боясь и собача, любили. Вот уж кто знал, что русскому человеку в радость, а что — в зарез: не гудел над ушами, не трепал языком, не хвалился, что все понимает на свете, не тарабанил речей. С ним было ясно: война, Россия, чего уж тут! Какие могут быть разговоры!

И вот, представьте, его любили, а тех, кто был вежлив, уступчив, запанибрата, старался войти в понятие, предоставлял поблажки, — не любили, хотя охотно пользовались поблажками. Те были как бы со стороны. А этот, крутой, был свой.

Он был молчалив, потрясающе молчалив! Из него трудно было выдавить лишнее слово. Командовал коротко, сухо, вздымая на подчиненных острый, режущий, быстротечный взор. Но Тавочка вскоре отметила, что глядит он им не в глаза, а как бы поверх глаз, на рубеж лба, а возможно, даже макушки. Далекий зрачок, словно бы уводящий себя от всего — от людей, стен, докладов, деревьев за окнами, телефонных звонков, плевательницы в углу.

Где и когда научился он такому молчанию, где и когда заимел этот странный зрачок? Может, с рождения, может, в Магнитке, а может, и там, за чертой, где он пробыл немало лет.

Тавочкой он тоже распоряжался отрывисто и сурово, глядя поверх пучка ее черных волос, и от его укороченных слов у нее леденели руки. Поздно вечером она приносила ему для подписи бумаги, скопившиеся за день. Сторожков подписывал молча, без канители, без добавочных справок и виз — Тавочку всегда удивляло, с какой быстротой он схватывает смысл этого вороха просьб, писем, наветов и объяснений.

После бумаг рабочий день Храповой считался оконченным, и она, вскипятив Сторожкову чай, отправлялась к себе, в каретный сарай. Засыпала вмиг, однако, проснувшись часа через три, долго бессонно ворочалась на своем жестком ложе и думала обо всем.

И горячее всего о Глебе. Какой он славный, порядочный, повторяла она, какой честный и верный. И никто мне не нужен, кроме него, повторяла она, ну и дура же я была, очумелая дура, что тогда ушла от него. Сколько же я глупостей натворила!

Стояла темная тишина. Пахло чем-то каретным и шорным. Шуршало дыхание спящих женщин, плавал их крепкий натруженный женский дух.

В полночном восторге плакали комары.

— Люблю я его или нет? — спрашивала она себя о Глебе. — Люблю, люблю!.. Милый мой, дорогой, единственный мой, счастье мое! — отвечала она себе.

Жила она одиноко. Было немыслимо тяжело от всего, особенно ночами, в каретном сарае. Да и всем было тут нелегко, и только клопам было превосходно.

Сторожков сидел в своем кабинете до позднего часа — ему надлежало ждать звонка из Москвы: едва ли не каждую ночь, в срок различный, неопределенный голос Верховного вы-

зывал его к телефону и осведомлялся о ходе дел.

Всех, кого вызывал этот голос, обычно охватывало чувство слабости во всем теле, и они разговаривали в каком-то внутреннем наклонении всего тела вперед, с готовностью к жертве и восхищению. У Павла Архиповича не было этого. Он был краток и тут. Однако далекий собеседник ценил Сторожкова, вел с ним беседу мягко и с шуткой и отпускал, пожелав доброй ночи. Только тогда Сторожков ложился спать — койка стояла тут же в кабинете, у телефона.

А утром, в шесть начинался новый рабочий день, и к этому сроку Тавочка уже сидела на своем месте в приемной.

Как-то вечером, после просмотра бумаг, Павел Архипович по обыкновению пробурчал:

— Товарищ Храпова! Чаю!

И по обыкновению Тавочка вскипятила чайник и заварила мелко порубленную морковь.

Директор достал из нижнего ящика пачку печенья «Ленч», полагавшуюся ему как директору.

— Садитесь! — кивнул он на стул.

Это было так неожиданно, что Тавочка даже не сразу уразумела, к кому обращен призыв. Но в кабинете была только она. Она села на стул.

Сторожков помешал бледный сахар в морковном стакане.

— Пейте чай и рассказывайте! — буркнул он.

— О чем?

— О себе.

— С чего начинать?

— Сначала.

Сначала? Ладно, чего не сделаешь за печенье «Ленч»!

Сторожков перебирал бумаги, что-то стремглав помечая, а она, поедая печенье, рассказывала ему про свой родительский дом, про нравы его, обычаи и идеи. И чем дальше она рассказывала, тем сильней поднималась в ней здесь, в войну, в этом малознакомом городе, перед этим немым, непробиваемым человеком нежность к родному крову. Конечно, теперь, после того как она пообтерлась, начиталась разумных книг и понаслушалась лекций, ей было ясно, что это и вправду наивный интеллигентский кров, где люди прекраснодушествовали, не принимая прямого участия в борьбе за лучшую жизнь, где твердили о справедливости и добре, ничего не делая для их реального осуществления.

И все же нежность росла и хотелось плакать.

— Может, довольно? — спросила она.

— Валяйте! — сказал Сторожков.

И опять замолчал. Молчание было как бы его прозодеждой.

Что вызвало в Павле Архиповиче интерес к жизнеописанию товарища Храповой?

Возможно, желание поближе узнать, откуда берутся киноактрисы.

А может быть, и нечто такое: был, мол, дом и росла в этом доме девочка в крахмальном передничке, с какао на завтрак. И вдруг грянул гром, не стало передничков и крахмала, и понеслась наша девочка по неповторимому веку, цепляясь за все, чтобы уцелеть. И пошла кружить да вертеть ее жизнь, а она плыла да плыла — поначалу отчаянно, а потом все смелее, барахталась и снова плыла, пока не оказалась в счастливой гавани, здесь, в сарае, построенном для карет.

Так или нет? Нелегко понять человека, который все время молчит. Да ведь и проще всего допустить, что он слушал Храпову лишь потому, что было скучно ждать ночных звонков, помечая бумаги.

Во всяком случае, он молчал. Говорила Тавочка.

В ту пору Глеб жил в деревеньке близ Вязьмы, где в шалашах и избенках размещалась редакция фронтовой газеты, а вместе с ней и корреспонденты московских газет. Московские жили скопом, не считаясь чинами. Их избу называли шалманом.

Сюда приезжали с передовых, писали очерки и заметки, упаковывали катушки с пленкой, отсылали все это в редакции, и опять подавались на передовые. Взамен приезжали новые, шалман был всегда набит до краев — ели, писали, стирали, отсыпались, снова ели, опять писали. А по ночам, утолкавшись, начинали великий спор.

Обо всем. О том, как же это могло получиться, что немцы рядом с Москвой. Правильно ли ведется война. Хороши ли военачальники. Должным ли образом воспитывалась молодежь — безмерное возвеличивание успехов, замазывание неудач. А также о том — не слишком ли много было бахвальства и пустой болтовни.

Нигде люди не бывают так раскрыты душой и мыслями, как на войне.

Но ни один из самых тертых газетчиков, даже тех, кто легко разбирался в проблемах Индии и Венесуэлы, не умел вразумительно дать ответ на все это. И споры не прекращались — долгие, раскаленные, забиравшиеся туда, куда до войны не допускалось даже приблизиться.

А если не спорили, то вспоминали о мирном житье, к которому в прежние годы было немало претензий, но которое вспоминалось теперь, как самое ласковое на свете.

Работа Глеба и тут, на войне, отмечалась редакцией с похвалой. Он был энергичен, общителен, храбр и без особых забот ловил своей фотокамерой то, чего коллеги его не в жизнь не смогли бы добыть. Его окопные фото были и вправду окопными, его танковые бои — подлинными битвами танков, его лица бойцов под снарядами — настоящим лицом человека, когда ему грозит смерть. Он не выстраивал кадры, не надевал на бойцов перед съемкой защитных касок, которых в те времена почти никто не носил, не добивался суровости взоров и доблести выправки. Он снимал как есть. Если была доблесть, он снимал доблесть. Если не было, он ее не снимал.

Едва ли не первый он стал фотографировать быт войны — не одни лишь военные действия, а именно быт во всем его незатейливом, пестром существовании, с куревом, пилотками на затылках, с его походной помятостью, мужской неумытостью — тот самый разнокалиберный, неприбранный быт, который он, Глеб, хлебнув войны, считал бесценнейшим материалом для летописца. Он фотографировал толпы беженцев, просящих о хлебе, стада, гонимые неизвестно куда, старух, потерявшихся на дорогах, овцу с простреляннными ногами. Он фотографировал награждение героев и расстрел дезертиров.

Во всем этом он находил какую-нибудь деталь, которая работала, как залп. Некую частность, вонзающуюся в сердце. Он это искал и был прав: подробность — вот сила искусства и документа.

Вначале, с хода, и эти фото получали редакционную апробацию, однако по мере того, как длилась война, Глеб все чаще стал получать из редакции разъяснения, что газета нуждается в снимках, поднимающих на борьбу, а не в лирике. Ему предлагалось сосредоточиться на ключевом, перспективном. И Глеб стал посылать все, что до известной степени можно было считать по тем временам перспективным: подбитый немецкий танк, сгоревший и рухнувший «мессершмидт» да пленного фрица, у которого на пряжке пояса, удерживающего штаны, значилось: «С нами бог».

Но все же так, для себя, про запас, продолжал снимать все тяжелое, застланное пылью и дымом, все беды, невзгоды, отчаяния, которые на сегодняшний день редактору не нужны, но которые люди, возможно, когда-нибудь все-таки захотят увидеть.

Он задумал снять серию под названием «Глаза». Глаза бойцов за обедом, глаза раненой медсестры, глаза сапера, нащупывающего мину. Глаза, глаза.

Восторженные, задумчивые, бойкие, погибающие.

Для редакции он снимал пленных офицеров. Впрок, для себя, он снимал глаза.

Так же впрок он отщелкал серию «Ноги»: пехотные, беженские, молодые, старушечьи, девичьи, генеральские, в кирзе и хроме. Это была фотопоэма ног, опять же сегодня никчемная, однако, насколько можно предугадать, пронзительная для завтрашнего дня.

Много раз он мог быть убит, если бы пуля летела малость не так, как летела; нередко его миновала смерть, потому что именно в это мгновенье он случайно сделал шаг в сторону или присел на пенек. Но он, Глеб, муж Алевтины Храповой, как раз сделал шаг в сторону и значит остался жив. И всякий раз живой, невредимый возвращался в шалман и расстилал свою плащ-палатку на том самом месте, откуда уехал.

В шалмане же все было по-прежнему — шел нескончаемый спор. Глеб не спорил, ибо сразу набрасывался на письма от Тавочки. Тавочка писала нежно, ласково, но как-то отрывисто. Можно было понять, что она работает секретаршей на каком-то заводе у какого-то строгого человека, что жива-здорова и что часто думает о Спасопесковском, о птице, распластанной на стене, а также о том, как им там было прекрасно и как однажды, шутливо писала она, они едва не свалились с кровати в порывах любви. Но скоро мы опять будем вместе, писала она, и уже на всю жизнь. Целую тебя, мой родной, стояло в конце письма. Только бы ты был жив, писала она, мой хороший, единственный.

Прочитав эти письма, Глеб отправлялся в темный чулан проявлять то, что снял на передовых. Потом развешивал сушить пленку. И уже только тогда ложился на плащ-палатку. Засыпал быстро, но все-таки успевал подумать о Тавочке и о том, как он любит ее, и о том, как они с ней однажды действительно чуть не свалились с кровати.

Больше он уже ни о чем не думал — он спал.

С той поры Сторожков изредка звал Храпову на печенье и чай.

Он был действительно из ярославских крестьян, двенадцати лет умотал в Москву, шел, ехал, добрался, бездомничал, пел на бульварах, был взят в облаве и отдан на воспитание в трудовую семью. Об этой семье Сторожков всегда вспоминал с благодарностью, но без пыла. Он вообще все вспоминал без пыла — даже нынешнюю собственную семью. Она проживала в Сибири, в эвакуации — сын-школьник, жена — химик-доцент.

В его партийной автобиографии значилось, что он закончил рабфак, был брошен в красную профессуру, но, поучившись с год, откомандирован начальствовать — сперва в Саратов, потом на крупный уральский завод. Попал, как уже сказано, в переплет, но в самом начале войны снова направлен директорствовать.

Он был властен, нетерпим, не ждал ничьих указаний и не просил советов. Все решал и все делал сам. Его приказы звучали круто, отрывисто, но в этой сжатой отрывистости таился такой волевой посыл, такая спрессованная энергия, что команды его выполнялись мгновенно. Он был, как уже не раз мною сказано, молчалив, до крайности молчалив, однако порой все это сжатое, спрессованное, стиснутое взрывалось в бешеном крике. При этих оказиях он не чурался и мата.

Много писем шло на него, но в Центре его ценили и не давали в обиду. Неумолимый ко всем, он был безжалостен и к себе. Жил, как солдат — шинель, гимнастерка, пилотка, табак, котелок. Комнаты не имел, спал в своем кабинете.

И только один человек был ему взаправдашний друг. Звали его Соломон. Друг Соломон занимал на заводе должность начальника производства, но был главным советником Сторожкова во всем — и в жизни, и в бумагах к начальству, и в самых мудреных технических и снабженческих закавыках. Они работали вместе еще с Саратова. Звал Сторожков его запросто — Соломон. Где Соломон? Позовите-ка Соломона!.. Крайне ценил, но потачки никогда не давал. Даже всегда вымарывал из списка сотрудников, которым дополнительно полагались сахар и чечевица.

Соломон относился к этому равнодушно — он был вдов, хозяйства не вел.

В ожидании звонка Тавочка готовила чай, разливала по граненым стаканам, а Сторожков, зарывшись в бумаги, неизменно бросал:

— Рассказывайте!

— О чем?

— Что хотите.

— Ей-богу не знаю, о чем... Может быть, о кино? — нерешительно предлагала она.

Павел Архипович молчал, и Тавочка начинала рассказ про кино. Про то, как снимают кино, какие бывают режиссеры, актеры, как ужасно пишут сценарии: ты хочешь сыграть вдохновенно, неповторимо, рассказывала она, а сценарий преподносит тебе манную кашу, бесчувственный вздор: нет ни мысли, ни страсти, только слова, слова... Ты ищешь сложностей, полета фантазии, трагедий любви, говорила она, поедая печенье, а тебе...

Он надписывал что-то в своих бумагах, черкал, брал другие и, казалось, не слушал.

— Вам скучно? — спрашивала она.

— Валяйте!

— Не любите вы искусство! — говорила она.

В ответ, продолжая черкать, подписывать, перелистывать, он бросал:

— Отчего? Это дело общественно нужное.

Но как раз такое похлопывание искусства покровительственной ладонью выводило Тавочку из себя. Как? Судить столь небрежно о самых высоких порывах духа? О тончайшем орудии постижения самого скрытого, самого сложного в человеке? О вершинах, что дают силу вновь и вновь слышать, чувствовать то, что забыто, затоптано в суете?

— Не шаманьте! — говорил Сторожков. — Я же сказал, что искусство — дело полезное. — И тут же присовокуплял: — Но почему я должен заискивать перед ним? Лебезить? Делать умильную рожу? Ну искусство — и слава богу! Играйте, пишите. Но подлизываться я не хочу.

В другой раз, уже в присутствии Соломона, Тавочка рассказала про лучшую роль, которую она сыграла в кино. Это был образ женщины лет тридцати, замужней, но полюбившей другого. Вот эту-то роль и сыграла Тавочка перед войной, эту беспамятную любовь.

Сторожков, как всегда, молчал: никогда нельзя было взять в толк — слушает он или рассказ впустую летит в облака сквозь форточку.

Но оказалось, что слушает.

— А существует она? — вдруг спросил он, подписывая бумаги.

— Кто?

— Любовь.

Храпова онемела от удивления.

— То есть, как?

— А вот так, — сказал Сторожков, выводя наискось обширную резолюцию. — Ее нет! Ее выдумали писатели. Спросите простого, нормального человека: верит он во все эти стоны, о которых вы так хлопочете. Да он понятия не имеет о них, он думает, что, наверно, так принято писать в книгах... А, Соломон?

И друг Соломон, грея руки о синюшный стакан, отозвался:

— Все это не так-то просто, Павлуша... С высоты мировой политики ты, разумеется, прав. Но если попроще, то как же так? Так уж и нет любви?

— Ты-то влюблялся? Томился, как в книгах?

— Как в книгах?.. Мм... — Соломон призадумался. — Впрочем, однажды было, как в книгах...

Странный человек этот Сторожков! Никогда не поймешь, говорит он всерьез или в полушутку.

Завод он знал назубок, был резок, груб, далеко не всегда справедлив. Но когда как-то раз Тавочка робко отметила это, он проронил:

— Запомните, девушка: пристрастие к справедливости погубило немало толковых людей. Да и толковые государства тоже, — добавил он, глотнув чаю.

В другой раз после беседы с Верховным, он с очевидным восторгом сказал:

— Ну и мужик! Вот уж точно — великое счастье России, что он сейчас у руля. Представляю, что было бы без него! — он скользнул зрачком по лбу Тавочки, которая мирно ела печенье. — Ваше мнение, девушка? — спросил он.

Тавочка не была приучена рассуждать о Голосе.

— Да, конечно! — согласилась она. И по-женски, с мягкой улыбкой осторожно добавила: — Только чуточку крутоват.

— Крутоват? — Сторожков поднял голову от бумаг. — А без крутости, Храпова, невозможно. Мы ведь родом из ямщиков, нас если не пошевеливать — заснем. Хочешь — не хочешь, надо трепать по загривку.

Смеется или всерьез? Острый глаз, острая умная глубина в зрачках. А за ней сушь, пустыня, пески, да как бы только две пальмы на горизонте.

— И тебя потрепали? — улыбнулся друг Соломон.

— А как же! — пожал плечами Павел Архипович. — Потрепали, простили, снова вздy-

ют, снова простят. Процесс! Без него — шиш бы из нас с тобой получилось!

— Но все же лучше без выволочки, — сказал Соломон.

— Ишь, чего захотелось! — заметил директор.

После этого вечера Сторожков, сильно занятый, с месяц не звал Храпову на печенье и чай. И вдруг позвал. И тут нежданно-негаданно получился большой разговор.

— Что вы знаете о России!.. — сказал он ей в тот день. — Чтобы русского человека расчухать, надо, товарищ Храпова, по проселочкам попылить, да в вагончиках потереться, да в избе вхрап поспать, да по строечкам помотать. — Сторожков был нынче на диво разговорчив и оживлен: завод сдал пять танков сверх плана. — И чтобы жизнь шибанула тебя вперед и назад и опять вперед и назад да жахнула в стену так, чтобы кирпич хрустнул.

— Тогда расчухаю? — не без сарказма откликнулась Храпова.

— А вы не смейтесь! — сказал Сторожков. — Я очень серьезно.

Вошел Соломон.

— О чем это вы? — спросил он.

Сторожков не ответил. Он извлек из папки очередную бумагу. Прочитал, подписал.

— Скажите, — вдруг спросил он у Храповой. — Чего вы хотите от жизни?

— Хочу, чтобы мне было хорошо! — не без вызова ответила Тавочка. — И всем другим тоже.

— Это придет! — сказал Сторожков. — Только не так, как вы думаете. Без ансамблей песен и плясок. Аромат будет пестрый. Человек, дорогая актриса, не только герой, но еще и хитрец. Не только пророк, но и любит доходики подсчитать. Он — вещичка разнокалиберная. И в хорошем тоже будет искать, где лучше.

Он помешал ложечкой в стакане.

— Вы ведь из интеллигентов? — отметил он.

— А что? — резко проговорила она.

— Оно и видно, — сказал Сторожков.

— Послушайте! — в гневе выкрикнула она. — Чем вам не угодили интеллигенты? Почему все вы смеетесь над ними?!

— Что с вами? — обалдело спросил Соломон.

Но Тавочку уже трудно было придержать. Она закричала о том, что мало на свете явлений, подобных русской интеллигенции. Да, ее идеалы, ее нравственные искания, кричала она, могут сегодня казаться наивными, но эта интеллигенция шла на каторгу и на казнь во имя своих идей. Кто как не русский интеллигент мозгом и кровью пробил путь революции. И мерзкая подлость потешаться над ним и превращать его в олуха и шута.

— Ну ладно! — сухо проговорил Сторожков. — Дайте-ка мне запрос из Москвы о состоянии наших складских резервов.

Домой ее провожал Соломон. Молча прошли они заводской двор, проходную, подошли к воротам, что вели в былой сарай для дрожек, пролеток и парадных карет. Прощаясь, он ей сказал:

— А знаете, я с вами согласен.

— С чем?

— Мне тоже хочется, чтобы всем было хорошо!.. Но ведь он прав, моя дорогая. Когда всем будет хорошо, то люди все-таки будут мечтать, чтобы было хорошо. Вот ведь в чем гвоздь, моя славная,— сказал Соломон. — Вот ведь в чем суть.

После Нового года Сторожкова вызвали в Москву. Он должен был вернуться через неделю, но не вернулся. Миновала еще неделя — ни его, ни известий о нем.

По заводу (как всегда бывает в подобных оказиях) прошел шепоток, что Сторожков с директорства снят. И (как всегда в этих случаях) одни очень огорчались, а другие сперва осторожно, а потом все слышней загудели о том, что так, мол, ему и надо, зачем командовал, был нелюдим, не советовался с народом. Кончилась третья неделя — нет Сторожкова, пропал!.. И еще громче заговорили о том, что Сторожков пташка спетая, назначен другой директор. А где Сторожков? Был, да весь вышел! Но почему? Значит, так нужно. Значит, что-нибудь искривил.

Все это было нежданно-негаданно, но самое неожиданное заключалось в том, что Храпова-секретарша вдруг остро почувствова-

ла, что ей не хватает директора. И не вообще директора, а именно Сторожкова. Его резкости, нетерпимости, молчания, а также вечерних бодрствований в ожидании звонка. Это было тем более удивительно, потому что Сторожков всегда возбуждал в ее душе неприязнь. Правда, не слишком сердитую.

И все же именно этого ей не хватало: и Сторожкова, и ее неприязни к нему.

В тревоге она шла к Соломону, чтобы допытаться — что же, собственно, могло произойти. Где застрял Сторожков? Почему и как?

— Почему? — говорил Соломон. — Вы не понимаете — почему?

И бегал по комнате, вздымая руки. И сжимая голову.

— Не верю, что вы не понимаете — почему!

Сторожков возвратился через три с половиной недели, бодрый, веселый. И понемногу (окольными тропами, потому что он, как всегда, молчал) выяснилось, что он не только не впал в немилость, но, напротив, заслужил всемерную похвалу. А задержался на секретнейшем совещании у Верховного по координации снабжения боевыми машинами всех фронтов. Заседания проводились на даче — въезд и выезд строжайше запрещены, телефоны отключены, сообщение с внешним миром отрезано. Поэтому он не мог ничего сообщить о себе.

Весной на заводе вспыхнул пожар. Павел Архипович непосредственно руководил тушением. Горящая балка пришибла его. Отвезли в больницу.

Дней десять он был в беспамятстве. Рваное множество чего-то невнятного, увиденного или сказанного, обрадовавшего или огорчившего, забытого, затерянного и теперь вдруг тяжело ожившего, мчалось и болезненно спотыкалось в его плохой голове.

Прошло десять дней, и однажды утром он впервые открыл глаза. И понял, что умирает.

— Вот и весь сказ! — сказал он себе.

И, лежа и глядя в последний раз на все то малое, пыльное, мутное, что видят в больничном окне, он думал о том, что вот столько читал о смерти и тысячу раз себе ее представлял, а все оказалось таким спокойным и ровным. Теперь он видел, как легко умирать: ни смертного ужаса, ни невыносимой тоски — чего только не насочиняют люди! Все просто и обыкновенно — как дождь, зевота, крик петуха.

Впрочем, он ошибался: он выздоравливал, а не умирал.

Прошло еще время и, снова очнувшись, не открывая век, он почувствовал чьи-то проворные руки, хлопотавшие рядом. Руки ловко, легко, удобно поправляли простыни, одеяло, протерли спиртом лицо и грудь. Нет, это не были руки жены — у той пальцы доцента химии, прочные, точные, уверенные в себе, в разумности своего наличия на планете.

Тут было нечто другое, что-то доверчивое, пугливо стремившееся исцелить.

То была Храпова. Она стояла над койкой на обшарпанном больничном паркете, приготовляя Сторожкову врачующее питье. И во всем ее облике, в нежном овале лица, туго скрученных волосах, простодушной курносости было нечто милое, чернобровое, удивительно русское, придававшее всему ее облику легкую, проворную стать.

Сторожков выздоравливал. Блаженное чувство ног, рук, дыхания, речи, наливавшихся силой, владело им. Молчаливый и жутковатый, он стал вдруг смешливым и говорливым, словно близость смерти и ее внезапный отбой переломили его. Будто он скинул мундир, который надевал каждый день, направляясь в жизнь. Все, что сушило, леденило его, вдруг ушло. И оказалось, что Павел Архипович умеет петь песни, шутить, даже смотреть человеку в глаза. Просто-напросто он прошел высшую школу просушивания и курсы усовершенствования в умении молчать.

Они с Тавочкой судачили обо всем — о важном и чепуховом, о путях человечества и о собаке Тюльке, что повизгивала под окном. Храпова уже не казалась директору пустым номером с индюшиной судьбой. Он даже (с каким-то не очень понятным удовлетворением) убеждался, что ей присуща прицельность суждений и, случалось, различал в них нечто такое, что потаенно и немо; в сокрытых

недрах, лежало и в нем — за пределами суши, пустыни да нескольких пальм.

В конце месяца врачи подняли Сторожкова с койки, разрешив помаленьку ходить — сперва по палате, а потом и в саду. В этих слабых, предписанных медициной прогулках они с Тавочкой спорили о политике, совести, Господе Боге, гражданских обязанностях и ходе войны. И, естественно, об искусстве. А порой и о счастье.

Храпова спорила упорно, отважно, отчаянно, даже тогда, когда все было ясно, давно установлено и бесспорно закреплено. В почву, что насквозь пропахали великие умы, она пыталась втиснуть свою рассаду, свое отношение к людям, событиям, обстоятельствам, свою пылкость и безрассудство. Милая, ласковая, она в спорах становилась грубой и неприятной. Она как бы нарочно, наперекор противилась всему закрепленному, установленному, правомерному, уверенному в себе, сведенному в правила безошибочности и похвальности. Не слишком ли мы добродетельны, упорядоченны, рассудительны и логичны, спрашивала она. Не чересчур ли отрегулированы в том, что правильно и что нет? Не есть ли то, что мы именуем счастьем, всего лишь то, что мы условились так называть?

Теперь, выздоравливая, Сторожков добродушно входил в такой диспут. Он окончательно перестал молчать — ускользнув от безносой, он не мог наговориться. В его выздоравливающих глазах, становившихся с каждым днем все более выздоравливающими, засветилась неожиданная доверчивость. Храпова каждый день приходила к нему в часы посещений, и они шли на прогулку в лазаретный парк и гуляли долго, и он объяснял ей все: жизнь, смерть, ветер, тучи, осеннюю слякоть, всплеск рыбы в реке, бараки Магнитки, тюремные камеры, свист заполярной пурги. Он растолковывал ей Россию, народ, его быт, надежды и песни, он рассказал ей так о войне, как никто (хотя никогда не бывал на нынешнем фронте), кстати и о себе — с деревенского детства до важной встречи в дачном доме, где белки, койка на втором этаже и портрет хозяина из еженедельника «Огонек», прикнопленный к стене, недалеко от вешалки с фуражкой и длинной шинелью.

И пораженно она понимала, что этот непробиваемый гражданин, казалось, во всем утвердившийся, упрямый, как глыба, и которого все так боялись, видит, ищет, тревожится, как она, и чувствует все, как она, разбираясь в самом хрупком и неуверенном. И, значит, не поносить его надо, а, напротив, оберегать, защищать — то есть делать все то, к чему она, воспитанная в семье, где уже дед состоял адвокатом, была так пригодна.

Возможно, за это открытие она и полюбила Павла Архиповича. А может, за понимание ломкого, трудного в душе человека. За что любит женщина? За силу? За слабость? Или за то и другое, слитое в одно?

А порой и за то, что невыносимо одной среди мировой войны и великого времени.

Она полюбила! Да так, как никого, никогда. Однако никто, даже сам Сторожков, не ведал об этом.

В середине лета Сторожков выписался из больницы. Тавочка Храпова проводили его на завод.

— Чудесный вы человек! — сказал он. — Будьте истинно счастливы! Чистейшая вы душа. Только надо быть пожестче и похрабрей в жизни.

Он подал ей руку и поцеловал. И пошел к себе в кабинет мимо радостно и беспокойно приветствовавших его сотрудников.

С того времени он раза два звал ее на вечерний чай.

— Садитесь. Рассказывайте!

— О чем?

— О чем хотите.

Он листал и подписывал бумаги, а она рассказывала.

Правда, было все меньше и меньше о чем рассказывать.

Он молчал. Все шло, как всегда. Ночь, бумаги, молчание. Ожидание звонка.

Однажды она решилась.

— Павел Архипович! Я вас люблю, — проговорила она.

Полагая, что это шутка, Сторожков, чертя сердитую резолюцию на очередном отчете от-

дела снабжения и принимая игру, спросил:

— И очень?

— Очень.

Сказано это было твердо. Сторожков подозрительно покосился на Храпову, все еще предполагая подвох.

— Надолго?

— Да! — холодно и решительно сказала она.

Только сейчас он понял, что тут не игра.

— Ну вот что, — обронил он. — Придите в себя. И принесите мне памятную записку из штаба 1-го Белорусского.

И Тавочка двинулась за запиской из штаба.

На следующий день вышел приказ о переводе Алевтины Васильевны Храповой назад, в бухгалтерию.

А еще через месяц, списавшись с Алма-Атой, где в то время работала Московская киностудия, она отправилась туда на роль третьей подруги главной звезды.

Ее провожал Соломон.

— Да, сложное время! — говорил он, стоя у ступенек вагона в сельмаговском картузе, заметном своей помятостью даже среди других картузов и кепок.

Она согласилась с ним: да, действительно, сложное.

Больше не было о чем говорить. За эти долгие месяцы Соломон привязался к Тавочке, но теперь, провожая, томился, маялся, не находя настоящих слов.

— Вот так, — повторял он. — Вот так.

С этим она и уехала — с памятью о нем, о его сельмаговском картузе и об этом «вот так».

В Москву, в свой Спасопесковский, она возвратилась только после войны, когда Глеб, ее муж, демобилизовавшись, снова работал в центральной газете. Все было по-старому, довоенному в их комнате — и желтый с трупными пятнами потолок, и кровать, в одиночестве простоявшая всю войну, и шаль в виде птицы, обветшавшая за беспризорные годы. Глеб похудел, стал стройней, решительней, мускулистей, много курил и, рассердясь, цедил сквозь зубы слова как-то не по-граждански, а по-фронтовому. Он сделался знаменитым — один из самых смелых фотокорреспондентов военных лет.

Ящики с разрезанной на кадрики фотопленкой покрывали едва ли не все пространство стен.

Тавочка, чистосердечная во всем, не скрыла от Глеба своей любви к Сторожкову, простительную лишь тем, что была непорочной. Сперва Глеб, ставший таким решительным, вновь перебрался на раскладушку, но вскоре, невзирая на боевую непримиримость, перекочевал назад, на кровать. Вновь пошла у них хорошая жизнь.

Тавочка много снималась, однако теперь ее приглашали только на роли малозаметных подруг. Она не роптала, понимая, что время ее прошло, звезды из нее не вышло. И утешалась тем, что все же, бывало, перепадали ей роли заметных подруг. Не стала гнушаться она и массовками, когда в антрактах массовщицы (тоже в прошлом окончившие всевозможные школы), сбившись в углу, оживленно говорили о детях, продуктах, мужьях, беременностях, абортах и неугасших надеждах на славу.

В середине пятидесятых Глеб с Храповой получили квартирку в бывшем Петровском парке, рядом с домом бывшего ресторана «Стрельня», где при бывшем царе свершались убийства из ревности и бушевали знаменитые кутежи. Здесь до сих пор стояли вишневые заросли и мелкорослые домики с нужниками в виде косых одноглазых будок. Было много собак и кошек, а в теплые ночи слышалось, как квакают лягушки и где-то рядом поют соловьи.

Перебравшись, Тавочка без промедления стала вить гнездо. Она раздобывала свежую мебель, выбрасывала старую дрянь, хламье, мыла, чистила, прибирала, переставляла и добилась, что все вокруг заблестело, повеселилось, и вместо тусклятины, мутноты стало светлым и ласковым. Светло-желтые стены, репродукции очень хороших картин, синий торшер, синий коврик, фото хозяйки в самых заметных ролях, и все та же бумажная шаль

из Спасопесковского, с которым было покончено навсегда.

Взялась Тавочка и за Глеба. Она решила устроить его персональную выставку и носилась по организациям, архивам и окантовочным мастерским. Это забивало три четверти ее дня. Остаток (если не было съемок) она отдавала общественной деятельности: ей поручили заведовать сектором вечеров и концертов в Клубе кинематографистов.

Сектор ведал культурными нуждами деятелей экрана, Тавочка организовывала встречи с учеными, руководителями промышленности, летчиками, полеводами, а также с певцами и моралистами всех тембров и диапазонов.

Как-то (не без труда) она сколотила вечер поэтов. В те годы в узких кругах было немало толков о поэте Разлогове, редко печатавшемся, но восторгавшем подлинных знатоков. С ним-то и захотелось Тавочке познакомить виртуозов киноискусства. Не легко было его словить. Он редко появлялся в Москве, всегда куда-то срывался на многие месяцы, исчезал, возникал, опять растворялся. То объявлялся он на Дальнем Востоке, в неведомых бухтах, в необозначенных горных хребтах, то в Прибалтике, то в Карабахе, временами в степях, временами в лесах — мгновенный и неуловимый, как бы всегда бегущий, взъерошенный, неприкаянный, словно бы не имевший (в противовес другим поэтам планеты) причала, где можно угомониться, прилечь, придремнуть. Он возвращался в Москву с мешками, набитыми древесными корнями, изогнуто, сюрреалистически напоминавшими руки, зверей, облака, с камнями, черт-те откуда взятыми, с черепками, поломанной утварью и грудой бумаги, покрытой стихами, отдельными строфами или всего лишь невнятным сочетанием слов.

Таков был поэт Разлогов, и вот его-то и привезла в клуб моя героиня в такси за казенный счет. Один за другим появлялись на сцене поэты всех мирочувствований и жизнепониманий. Они были молоды, полны сил, и лавры, верные тем, кто строен и говорлив, осеняли их в форме шумных аплодисментов. Среди этих статных мужчин и томно подкрашенных женщин Разлогов, маленький, лысоватый, невнятный, косноязычный, провалился вдрызг. Он пробормотал нечто рифмованное, смутился, поник, постоял на сцене, а потом махнул рукой и ушел. Аплодисментов не было.

Труженики кино проводили его растерянным ропотом.

На обратном пути в такси, оплаченном Клубом кино, он мучился, изнывал и все бормотал: «Да что ж это я! Да как же я!»

— Хотите я вам почитаю стихи? — вдруг несмело спросил он, когда такси подвалило к подъезду.

Тавочка согласилась. Они вошли к нему в комнату. То была обитель художника — именно та, какую молва приписывает поэту. Было даже странно, что все оказалось точно таким: пыль, сор, беспорядок, какая-то рвань вместо пледа, нечто густое, застывшее, недоеденное на рябом подоконнике, батон ливерной колбасы, подвешенный за окошком, разбросанные бумаги; что-то обвислое и потертое в глубинах древнего шкафа, схожее с курткой, но одновременно смахивающее и на штаны. И лишь изумительные по изяществу, изгибам, изломам, по отчаянной, ввысь простертой мольбе, древесные корни, грубо и наспех приколоченные к облезлым, отпавшим обоям.

— Итак, почитать? — потерянно спросил он.

— Конечно.

Он стал читать. Это были диковинные стихи. О яблоке под ночным дождем. О лунном луче, застрявшем в граненом стакане, о тополе, разбросавшем свой пух. О бездомной собаке под солнцем — о псе и светиле, что проникают друг в друга, пес в солнце и солнце в пса, создавая единство, которое не опрокинуть ничем. О Лире, отдавшем свое королевство, и Гамлете, который отдал людям сомнения — только всего!

Странные строфы! Они разрывали оболочку прямого, внешнего смысла, взмывали вверх, вкось, врассыпную, по сторонам, образуя слияния, отталкивания, сопоставления, обнажавшие их внутренний смысл, настоящий объем и прицел. Он читал, она не спускала с него глаз.

Был он приземист, в нем не было ничего от поэта. Читал он свои стихи скверно, то громко, напыщенно, то вдруг уходя в шепоток или вовсе в шуршание.

И морщился от отвращения.

Она спросила, где эти стихи печатались? Он пробубнил, что нигде: не берут, потому что пантеистичны. И внесоциальны, добавил он.

Быстро, братцы, все сказывается, да не шибко делается — скоро или не скоро, но Храпова полюбила Разлогова. Да так, как никого, никогда. И, полюбив, переселилась к нему. И, переселившись, стала в который раз вить гнездо.

Она решила устроить здесь все, как у Глеба. Раздобыла те же светло-желтые краски для стен, такой же торшер, такие же синие коврики. Она полюбила Разлогова и честно сказала об этом Глебу, которому всегда говорила все, без вранья. И честно ушла от него Но из этого вовсе не следовало, что все придуманное ею в квартире Глеба должно кануть бесследно. Ничто не должно меняться, кроме того, что Глеб на бурных дорогах века обратился в Разлогова.

С поэтом они жили прекрасно. Случилось так, что именно в это время Тавочке вдруг поручили значительную работу — роль пожилой ткачихи, к которой в Сибирь приезжает столичная взрослая дочь, потерпевшая аварию в личной жизни. По замыслу сценариста ткачиха должна была вдохнуть в нее силы, вернуть ей стойкость и правильный взгляд на жизнь.

Тавочка, как всегда, пылко принялась за работу. Роль нравилась ей (она любила врачующих героинь), коробили только слова, которые автор вкладывал в уста пожилой ткачихи в сценах ее разговора с дочерью наедине. Это были слова не матери, а кандидата на звание доктора воспитательных наук. По мнению Тавочки, здесь требовалось совершенно иное — слова бегущие, набегающие, корявые, с царапинами и вмятинами. Она гневно спорила со сценаристом, предлагая свои решения, но сценарист стоял на своем. Взывала она к режиссеру, но тот, боясь задеть тех, кто одобрил сценарий, только мотал бородой. В конце концов Тавочке опротивела эта роль: теперь на съемках она ждала лишь урочного часа, чтобы улепетнуть домой, к себе, к своему Разлогову.

Господи, как они любили друг друга! Он много рассказывал ей о своих бесконечных скитаниях, и она дивилась его магической зоркости, его волшебной способности улавливать в людях, в природе, предметах то, чего не замечает никто. Он как бы рассекал все насквозь своим ненасытным зрачком, высматривая переливы, оттенки, полушепоты, полудвижения, не доступные никому. Он видел множество неотчетливостей и подробностей — все то, что припрятали стены, улицы, страсть и природа от слишком назойливой меткости человеческих глаз.

Он работал только ночами, и часто, проснувшись и прикинувшись спящей, Тавочка наблюдала за ним. Он писал, что-то бормоча, отчеркивая, перечеркивая, снова писал, отделяя овалами счастливо найденные строчки, чтобы через минуту, разуверившись в их меткости, истребить все это наотмашь, с каким-то отчаянным злобным рычанием. Он как бы ворочал непролазные глыбы слов, то так, то этак, ломая уже готовое, опять начиная строить, сдвигая, раскалывая, пробуя на язык и слух. К утру перед ним были груды исчерченной, измаранной, в словах и вычеркиваниях бумаги, из которых спасалась порой всего лишь какая-нибудь одна завершенная строфа, легкая, сумеречная и дикая — все, что осталось от ночных ураганов.

Вот эту строфу вместе с другими, отделанными, он запирал в ящик, ключ от которого всегда носил с собой. Он любил Тавочку — порой без ума, порой попрохладней, — любил читать ей то, что было написано в прошлом, но никогда не читал ей того, над чем работал сейчас.

Это был его мир, и никто не должен был знать, как ему тут живется — в счастье или в отчаянье.

Они жили рядом, ели рядом, спали рядом, но к нему невозможно было притронуться.

Разлогова редко печатали. Ему советовали изучать жизнь, и он выезжал туда, куда его направляли, ходил, наблюдал, изучал, но о чем бы он ни писал, получалось, что он пишет о лунном луче в граненом стакане или о тополе, растерявшем свой пух. И эти стихи опять не печатали.

Теперь он писал поэму на нужную тему — о сельской детской врачихе. Недавно, в одном вологодском поселке он повидал такую. Ей было двадцать шесть лет. В первый же год ее врачевания в поселке умерло пять маленьких пациентов. Врачиху едва не убили. Ее шельмовали в открытую, даже в частушках под аккордеон. Она вешалась, ее вынули из петли. Но шло время, промахнул год, а на следующий ни один ребенок не умер, напротив — двум безнадежным она спасла жизнь.

И стали ее хвалить, даже в частушках.

Все это было, однако, всего лишь как бы введением к поэме, подчеркивающим ее социальную, гражданскую суть. Мотор же сюжета состоял в другом: в район приехал столичный фельетонист. Он и докторша полюбили друг друга, он уезжал, опять приезжал, они были счастливы. А потом он уехал и не приехал.

Вот этот сюжет и выбрал Разлогов лирическим стержнем нужной поэмы.

В дни его жизни с Тавочкой поэма была на девять десятых завершена, не давалось только вот это «уехал и не приехал». Не хватало сложностей, поворотов в любви героя, в постепенном едва заметном угасании его чувства. И потому, что это не получалось, поэт находился в состоянии недовольства и ярости. И все расспрашивал Тавочку, как это бывает.

Но Тавочка, обожавшая рассказы о том, как вспыхивает любовь, не любила расписывать, как любовь глохнет. И поэтому ничего не желала рассказать.

Как бы то ни было, но поэма в итоге все же была окончена, и Разлогов отнес ее в журнал. Вернувшись, он торжественно оповестил, что его встретили хорошо, сказали, что он, без сомнения, один из значительнейших наших поэтов, и обещали ответ о поэме через пятнадцать дней.

По этому случаю Разлогов и Тавочка празднично отобедали, она приготовила самое вкусное из всего, что умела. А после обеда пошли в кино, а после кино отужинали остатками обеда, а после, даже не погасив света, в нетерпении после долгого перерыва, начали обниматься, да так, что осатанело дыхание и помутнело в глазах.

И беззащитно заколотилось сердце, прильнув к груди поэта.

Прошло две недели. Дом отдыхал, не было ни бумаги, ни чернил, ни перечеркиваний, ни ярости, ни рычаний, были только бегущие дни, ожидание, тишина да любовь — о, как мизерна моя речь, чтобы рассказать о ней.

Через две недели Разлогов пошел в журнал и возвратился с известием, что поэму забраковали. Ее обвинили в мелкотемье, а его в клевете. Где он видел такую жизнь? Эти нравы? Такую детскую смертность, мерзавца-фельетониста, приехавшего, к слову сказать, чтобы изобличать других! Где он раскопал доктора-женщину, которая (в придачу к своей очевидной врачебной беспомощности) еще и мчится в постель к любому проезжему в пустой мечте о любви? Где вообще отыскал он это мрачное небо, грустное солнце, эти нравы и грязь?

Где? Откуда?

А когда, по рассказу Разлогова, он объявил, что писал поэму, пять-шесть страничек, два года, что взял сюжет из действительности, ему возразили, что все обусловлено тем, какими глазами смотреть на эту действительность. А он ведь в данном случае видел лишь грязь и горе.

Рассказывая, Разлогов спокойно помог Храповой вымыть посуду, прибрал, поставил на принятые места. Лег спать, сразу заснул и спал больше суток.

А на следующую ночь, проснувшись, Тавочка не нашла его возле себя. В комнате его не было. Он сидел на кухне, упав головой на ладони.

— Что с тобой? — закричала она. — Что ты тут делаешь?

На ее крик он поднял глаза. В них не было света. Они были без зрачков, словно застланные бесцветной, отчаянной пеленой. В его глазах была смерть.

— За что? — сказал он. — Я так старался. Так мучился. Так хотел написать то, что нужно.

Она бросилась к нему и крепко, что было сил, обняла его, обороняя всем телом, крылами своей старой ночной рубашонки, перештопанной, перестиранной, всем, что было в ней, в Храповой, крепкого, храброго, неуступчивого и чего уже не хватало и ей самой.

— Дорогой мой! Единственный мой! — бормотала она.

Он припал к ней.

— Как жить? — повторял он. — Я так работал!.. Так хотел, чтобы все было, как у всех...

А она все крепче обнимала его, все горячей и защитней прижимала к себе, торопливо ища особенные, целительные слова, но повторяя все то же древнее, скорбное, стоптанное:

— Дорогой мой! Бедненький мой!

Он притих, слушая эти бессильные утешения. И понемногу белая пелена стала сходить с его глаз. И вдруг всей душой, всем нежным и бабьим, что было в ней, она поняла, что именно это древнее, глупое, слабое, без конца повторяемое и есть как раз то, что нужно ему.

— Бедненький мой! Ну чего ты так! Ну чего? Единственный мой!

Она была близко к его глазам, близко и жалостно, и сквозь них, сквозь ускользавшую пелену, ей внезапно открылось все то воспаленное, непереносимое, чем он все это время жил, от чего валился без сил, воссоздав всего лишь какую-нибудь сосну на рассвете или скамейку в осеннем вечернем саду. Она внезапно и страшно увидела тот беспомощный жар, к которому он никогда ее близко не подпускал во время своей одинокой ночной работы.

— Я так мучился! Так хотел, чтобы всем понравилось!

И вдруг он заплакал. Он плакал, утирая слезы ладонями, пальцами, рукавом, по-детски горько и по-мужски отрывисто, прижимаясь лицом к ее плечу.

И она поняла, что прикоснулась к нему.

С той поры они работали вместе: Тавочка была рядом, когда он писал. Ласково и настойчиво она направляла его. У нее был превосходный вкус и одновременно четкое, воспитанное годами работы в кино понимание того, чего ждут от искусства. Они ругались во время работы, порой весьма бешено — мы с вами знаем, что в Тавочке странно сплетался тигр с незабудкой. Но Разлогов, побегав по комнате, сдавался и делал именно так, как она рекомендовала.

Миновал год, новая поэма была окончена, принята, напечатана. Это была действительно очень хорошая вещь. Разлогова стали печатать — не очень охотно, но все же. Сразу пошло в печать и кое-что из того, что ранее было отвергнуто, как несоответствующее эпохе. Все это теперь соответствовало эпохе. И главное — Разлогова стали звать в поездки: на выступления. Почти всегда с ним ездила Тавочка.

Но вот однажды, уехав один, Разлогов вернулся вдвоем: с ним была девушка лет двадцати, очень милая, с круглым наивным лицом и чудесным взором. Поэт объяснил, что она из города, где он выступал, приехала сдавать испытания в технический институт и поживет у них до сдачи недельку-другую.

— Да, Людочка? — спросил он абитуриентку.

Людочка сказала, что да, поживу, сдам, перейду в общежитие.

А вечером, когда она ушла поглядеть на столицу, Разлогов (который тоже привык за этот год делиться с Тавочкой всеми новостями, в точности так, как Тавочка делилась этими новостями с Глебом) признался, что случайно сошелся с Людочкой после одного из чрезвычайно удачных своих поэтических вечеров.

— Но это пройдет! — в раскаянии говорил он. — Какой-то бред и туман! Ведь правда пройдет? — мучительно спрашивал он у Тавочки, приучившись во всем искать у нее совета и успокоения.

Однако на сей раз вместо успокоения Тавочка стала упаковывать свои вещи, не внемля мольбам поэта. И полностью собрала их к при-

ходу юной абитуриентки. А когда Разлогов в смятении возвестил, что во всем открылся жене и что жена уходит из дома, Людочка, подняв бровки и обувая ночные туфли с помпонами, заметила вскользь:

— Ну и пусть! Вот зануда!

Тавочка, хлопнув дверью, ушла. Она решила вернуться туда, куда возвращалась после всех кораблекрушений — к дорогому и верному Глебу, с ним она не встречалась уже года три.

Дверь ей отворила женщина чуть постарше той, кем прельстился Разлогов в тумане поэтических грез: миловидная, стройная, но не с таким блистательным взором.

— Вы к кому? — спросила она.

Тавочка озадаченно объяснила:

— К Глебу.

— Его нет... А вы кто?

— Его жена.

— Ну вот что, — сказала женщина. — Я тоже его жена. А так как двух жен быть не может, то проваливайте откуда пришли!

Щелкнул замок, Храпова сошла вниз, села в тени на скамеечку. Она уступала арену сражений в слезах, но без сопротивления. Ведь она, невзирая на отчаянную свою судьбу, была всего лишь интеллигенткой, а это, как вы понимаете, народ конфузливый, без хребта. Ей было жаль себя, невообразимо жаль. Как нелепо сложилась ее бедная жизнь! Что делать? Как быть?.. Впрочем, вскоре она успокоилась. Ну что ж, сказала она себе, я сама во всем виновата, надо было поменьше влюбляться. Ничего не поделаешь, сказала она себе со свойственным ей чувством беспристрастия и справедливости, пришло новое поколение и ищет место под солнцем. Кого можно в этом винить?

Она поселилась у своей старой подруги по Киношколе — когда-то они были лучшими всадницами, боксерками и прыгуньями через заборы и с крыш. Нынче все изменилось. Подруга давно рассталась с искусством, забыла про гибкость стана, ловкость бедер и живота, вышла замуж и стала экономистом в системе черной металлургии. Отзвуком прошлого были лишь фото (развешанные по стенам), где в годы творческого и биологического расцвета стояла, сидела, смеялась и улыбалась хозяйка.

— Хорошо бы взять у Разлогова мои фото и снова развесить их, — думала Тавочка, уныло бродя вдоль стен. — Но куда?

С неделю она погрустила, а потом по обыкновению встряхнулась, повеселела и стала искать занятий. Ей уже грянуло без малого полсотни, и киностудии приглашали ее теперь только в массовки, изображавшие аристократические салоны, где, как известно, требуются актрисы тонкого воспитания, умеющие пользоваться салфетками и веерами. Почему-то считалось, что по возрасту и воспитанию Храпова должна это уметь. Но Храпова не умела, у нее были другие корни, ей были противны эти княгини с их актерскими шлейфами и вываливающимися из потных корсажей грудями, и эти пышные из страусовых перьев веера, пропахшие невыразимым букетом костюмерных складов. Она устроилась руководителем драмкружка в Клубе работников Главка связи. Для Тавочки, упорной во всем, что не касалось ее личных дел, такая работа, с ее хлопотней, суетой, борьбой за истинное искусство, была по душе. Поначалу она поставила чеховский водевиль «Предложение» — спектакль имел завидный успех. Однако в месткоме Главка ей подсказали, что классика — это отлично, но не следует целиком увлекаться пьесами, пусть даже созданными гениальной рукой. Необходимо зрелище большого размаха, картина эпохи, ее бурь и побед. И Тавочка стала готовить международный политмонтаж, используя прозу, поэзию, кино, а также пластические движения и диапозитивы.

К тому же она занялась еще одной нелегкой задачей: задумала выдать замуж Катюру, дочку той самой подруги, которая приютила ее. Катюре исполнилось двадцать восемь, она была на редкость нехороша собой. Тавочка сильно подозревала, что у нее вообще ни разу в жизни не было мужика, хотя Катюра решительно не сознавалась в этом. Жених, которого отыскала Тавочка, был техник-связист со странной фамилией Субтéля (вот так, с ударением на «е»), человек неженатый и не желавший жениться. Тавочка познакомила их, Субтеле крайне не приглянулась Катюра, Катюре — Субтеля, однако они и не подозревали того за-

ряда настырности, что таился в Храповой, переступившей возраст возлюбленных и вступившей в годы свах.

Она ни на минуту не упускала сватовства. Бог ты мой, почему она была так настойчива и упорна в благоустройстве чужих ей жизней и так неуверенна и слаба в устройстве своей собственной?

Техник не поддавался, говорил, что Катюра слишком роскошна и молода для него, не знает порядка, воспитана в новой манере, заведет любовника — в общем, молол обычную чушь заядлых холостяков, которая впоследствии, впрочем, почти всегда оказывается чистой правдой. Он даже намекнул, что желанной женой была бы для него сама Храпова — этого еще недоставало ей после всего, что она изведала на своем веку! Катюра со своей стороны отвергала Субтелю. Она усекла, что он ряб, неряшлив и что у него постоянно расстегнуто на штанах одно немаловажное место — это, впрочем, делало честь остроте ее девичьих глаз.

В общем, оба они упирались, и все же Тавочка поженила их. И хотя техник Субтеля во время брачного пиршества все бормотал: «Уж и в толк не возьму, как все это вышло!» — это все-таки вышло, и Катюра потеряла невинность не в подъезде или в кустарнике, как это бывает с иными, а с законным мужем, на удобной перине, заботливо взбитой двумя стареющими подругами — Тавочкой и ее однокашницей по Школе кино.

Эта свадьба была большим достижением Храповой. Но значительно более крупной победой явилось, конечно, то, что ее политкомпозицию приняли с живым одобрением.

— Вот видите, как удачно! — сказал предместкома. — Мощно, масштабно. Огромный успех!.. Поймите, милейшая Алевтина Васильевна, народу обрыдли пьески с личными дрязгами. Весь этот жалкий мирок!

И Тавочка окрыленно и горячо, как и все, что делала, взялась за вторую масштабную постановку.

Она не умела жить в одиночку, ей нужно было всечасно о ком-нибудь хлопотать, вместе радоваться, сообща горевать. И как-то робко, не признаваясь даже себе, она смутно ждала, что появится неизвестно откуда и как, из житейской мглы, некий друг, верный друг, с которым она доведет этот век до конца.

Она стала ходить в кафе, где, по слухам, встречались пенсионеры с пенсионерками и где, по той же молве, эти встречи иной раз кончались счастьем. Но пенсионеры были такие поношенные, скрипучие, все в недугах, что Тавочка (все еще легкая и смешливая, несмотря на свои лета) только вздорила с ними вместо того, чтобы прийти к единству.

В те дни она наткнулась нечаянно на повесть одного неизвестного ей писателя. И втихомолку стала готовить ее для своего, какого-то неясного ей эстрадного чтения при непредвиденном случае, который мог подвернуться вдруг: в течение жизни она нередко вот так, для себя, готовила сценки и монологи без всякой надежды публично их воплотить.

Автор (видать, из старорежимных) начинал свой рассказ с первой осени первой войны. В небольшой помещичий дом приехал прощаться с невестой ее жених-офицер перед отъездом на фронт. Они долго гуляли по темному осеннему саду.

— Как блестят глаза, — сказал он. — Воздух совсем зимний. Если меня убьют, ты все-таки не сразу забудешь меня?

— Не говори так! Я не переживу твоей смерти!

— Ну что ж, если убьют,— сказал он, помолчав, — я буду ждать тебя там. Ты поживи, порадуйся на свете, а потом приходи...

Его убили едва ли не в первом сражении А ее жизнь пошла своим чередом. Автор рассказывал о всей этой жизни бегло, словно бы впопыхах, на двух-трех страничках. Вместе с многими жительницами подобных усадеб, она сперва торговала вещами отцов и дедов в Москве, на Смоленском, потом, выйдя замуж за человека доброй души, уехала с ним на юг. Зимой, в ураган, отплыла с толпой таких, как она, в Турцию, где муж умер в тифу. Пространствовала, попала в Париж... Встречалась со многими — плохими, хорошими, занималась всем — стоящим и дурным.

— Так пережила я его смерть, — заключает автор рассказ от имени своей героини,— опро-

метчиво сказав когда-то, что не переживу ее. Но, вспоминая все то, что я пережила с тех пор, всегда спрашиваю себя: да, а что все-таки было в моей жизни? И отвечаю себе: только тот холодный, осенний вечер. Все-таки был. И это все, что было в моей жизни — остальное ненужный сон... «Ты поживи, порадуйся на свете, потом приходи...» Я пожила, порадовалась, теперь уже скоро приду.

Именно этот рассказ келейно готовила Тавочка для публичного чтения, убрав кое-какие ненужности из различных соображений. Ей виделось в нем что-то немыслимо близкое ей и похожее на нее. «Поживи, порадуйся...» Но что же все-таки у нее осталось от жизни, раздумывала она, в чем был ее осенний холодный вечер, когда в багровом свете всходит луна?

Ей казалось, что каждый из нас должен ответить себе на этот вопрос, что зрители вздрогнут, услышав его в ее исполнении. Однако, когда, наконец решившись, она прочитала рассказ на клубном вечере встреч и обмена мнениями, люди смеялись там, где следовало плакать, и уходили из зала тогда, когда, по мнению Тавочки, им следовало закаменеть. И только одна совсем молоденькая девушка приблизилась к ней после чтения.

— Как прекрасно! — сказала она, утирая ладошками слезы. — Как живо... Кто написал? — спросила она.

— Это Бунин.

— Не знаю, — сказала девушка озадаченно, но без особой печали. — Как живо! — повторила она.

А председатель месткома, вызвав мою героиню на утро, сказал:

— Ты вот что, милейшая Алевтина Васильевна. Давай, не читай этой тягомотины. Сама видишь — народу не по душе. И кстати, приноси для ознакомления то, что намереваешься читать.

В общем, это был явный провал. Но неудача вскоре забылась, потому что Тавочка, наряду со второй и третьей очень успешной массовой постановкой, взялась еще читать лекции по истории киноискусства, выручив клубное руководство, которому в этой области не хватало подкованных знатоков.

Прошло много лет. Самое скучное для биографа — это рассказ о старости избранного им героя — тут, кроме придуманного самим автором, обычно не случается ничего. Тавочке ударило шестьдесят, она завершила цикл лекций и постановок и, увенчанная подарками, ушла на покой. Ей дали квартиру в Доме ветеранов кино.

Дом стоял на окраине города, там, где раньше был пруд и куда по старой памяти по весне прилетали утки и улетали, покружив, покричав, не найдя его. Дом был прекрасный, удобно построенный, с поликлиникой и кинозалом, с коридорами, увешанными картинами. И люди там жили отзывчивые, добрые, понимающие, свои люди — иных Тавочка знала еще с юношеских времен. Все было размеренно, упорядоченно, всего вволю, в назначенный срок и ко времени — век принес Тавочке все, что было обещано. Покой и уход, не надо было беспокоиться о деньгах, о том, где их заработать или как достать, не надо было тормошиться о стирке, заботиться о еде. Все прибрано и устроено. Можно мирно читать, спокойно вязать, гулять, дышать, подставляя лицо ветерку, любоваться снежком и морозцем, плотно одевшись и натянув рукавицы.

И вот, натянув рукавицы, прикрыв беретиком седину, Тавочка не спеша, на прогулке, все чаще и чаще возвращалась к повести малоизвестного автора об осеннем вечере в самом начале той, далекой войны.

— А что, собственно, было в моей жизни? — снова и снова спрашивала она себя. — Что осталось от всей моей мельтешни? — допытывалась она, хрустя валенками по снегу.

Что осталось? Может быть, тот день ранней юности, когда после лекции о величии классиков с ней при содействии Глеба приключилось возле старого дерева нечто такое, чему не нужно было произойти?

Или, возможно, могила матери — крохотный бугорок на погосте, галки и сумерки, и листопад, и приволжский город, где Тавочка родилась, где в вечном покое дремало все то, что взрастило ее, и куда она потом за весь век прикатила всего один раз.

А может быть, Киношкола — ведь именно

там ее научили лазать по крышам и падать с третьего этажа?

Комната в Спасопесковском? Та самая, куда она столько раз возвращалась, ища приюта — четыре подтечных стены и уборная, журчавшая двумя этажами ниже, и зачерствелый платок в виде птицы: он исчезал вместе с Тавочкой и вместе с ней, как флаг адмирала, обозначая ее присутствие, возносился вновь?

Годы войны? Каретный сарай с его женщинами, с их перепалками и мечтами и страшными похоронками, приплывавшими караваном в адрес этих дощатых нар?

Глеб? Сторожков? Разлогов? Некругов?.. Клуб работников связи? Триумфы и страхи, что принес с собой век?

— Что осталось от жизни? — вновь и вновь спрашивала себя Тавочка, шмурыгая резиновыми подметками по аллее. — Что было в ней?

— Все было! Потому что это и есть жизнь.

И старое дерево в парке, где они слились с Глебом. И гроб с телом матери под кладбищенской тучей в мокрый холодный день. И скачки, и крыша, откуда так страшно прыгать. И Глеб с его фотографиями, Некругов с повязанным горлом, Разлогов и девушка, что создаст ему лучшую жизнь.

Все было, и все осталось! В большом и ничтожном, в прекрасном и подлом, возвышенном и ползучем. Все связалось, вошло друг в друга, соединилось и составило жизнь. В ее взлетах к небу и странствиях по дерьму.

Если ты действительно жил, время пребудет в тебе и оставит в тебе свой склад, привычки, невзгоды и корни. И это чудесно! Нельзя жить без времени, без корней.

Жизнь прошла, Тавочка получила все, что ей полагалось. Тепло, уход, упорядоченность — так жила она на старости лет. Однако неслыханный век еще не замкнул свой круг, и, возможно, поэтому Тавочке, его славной подруге, хотелось порой все это сломать, раскидать — и покой, и уход, и удобность. Хотелось споткнуться, упасть, взвыть от боли, разорвать на себе пальто и рубашку.

Однако судьба воспротивилась этому самым решительным способом из всех, что имелись у нее под рукой.

Как-то утром Храпова не спустилась к завтраку в установленный час. К ней постучались, ответа нет. Кликнули слесаря, тот, поднатужившись и вспотев, сломал замок.

Храпова была мертва.

Вскрытие определило: смерть от сердечного приступа. Ночью, во время сна.

В последний путь Храпову провожали с речами: к ней относились душевно не одни ветераны — за всю свою жизнь она никому не принесла зла, а это не часто бывает не только в киноискусстве. В «Вечерней Москве» напечатали извещение о ее кончине.

Извещение это, подписанное руководством киноорганизаций, прочитали многие сотни читателей. Прочитали и те, кого она так любила.

Прочитал астрофизик Некругов. Увы, за эти долгие годы он не достиг заметного продвижения, не стал ни министром, ни академиком. Он остался тем, кем был — заместителем по научной части. Но зато и другим в институте не дал продвинуться вперед, зато и они не стали ни министрами, ни академиками. И кстати, разве это так просто — тридцать лет оставаться тем, кто ты есть, при нынешней акселерации молодых умов с их неверием в ценность седин и заслуг, подтвержденных дипломами?

Учтем к тому же, что звездные уравнения, которые он предложил, не были ему зачтены: победили враги, доказав, что его приоритет вызывает решительные сомнения.

— Да! — сказал астрофизик Некругов, пробежав черную рамочку в конце номера. — Поколение уходит! — сказал он не без остро кольнувшей вдруг жалости к себе. — А ведь она любила меня! — проговорил он в невольной смягченности сердца и легкой усмешкой к былым проказам. — Конечно, в меру того, насколько она вообще способна любить.

С годами Некругов стал еще слабей в горле, еще чаще страдал желудком, ему был необходим щадящий режим. Он держался строгой диеты, уходил от излишних волнений, носил ученую черную тюбетейку и торжествовал, когда в кино или в книгах продергивали начальство и молодежь — и тех, и других он считал виновниками того, что карьера его не сладилась.

— А ведь и я увлекался ею, — продолжал он в раздумье. — Но честно (хотя о покойниках так не следует говорить), она была дурой — из тех, кто (сколько ни бьет их жизнь) никак не может взять в толк диалектику нравственных норм, принимая их в статике, за некий метафизический абсолют... Итак, кто же все-таки правильней жил? — спрашивал он себя. — Она или я?.. Конечно, я не достиг того, что мне положено по способностям. Но у меня все же есть дом, семья, научное положение, публикации. А у нее? Что у нее?

И Некругову стало легко и радостно на душе, потому что он жил разумней и правильней Тавочки.

Прочитал сообщение и Сторожков, когда секретарша положила перед ним ворох газет. И внутренне ахнул: Храпова умерла, ее нет! Он походил по кабинету.

Кабинет был велик, Сторожков управлял одной из крупнейших отраслей хозяйства. Он вспомнил войну, дальний город, завод, чаепитие в ожидании звонка.

— На шестидесятом году жизни, — перечитал он. — Старуха! А какая была живая, легкая, радостная. Какая-то не такая, как все... А чем не такая? — спрашивал он себя. И не мог дать ответа. — Честная, чуткая, добрая, умная, — перечислял он, чувствуя, что это самое малое, что можно сказать о ней. Но что еще можно сказать о ней? Что? «Я вас люблю», — с улыбкой вспоминал он. — Только этого не хватало — роман директора с секретаршей!.. А может, она и вправду любила меня? — вдруг спросил он себя. — Что за чушь! Вроде бы прожил жизнь, а ничего не понять! Сколько же это лет прошло? Голод, холод, ни кола, ни двора. Чудесное было время!

Дошла весть о кончине Тавочки и до поэта Разлогова. За эти годы он стал знаменит — тут не было несправедливости, нередкой в таких делах: это был действительно первоклассный поэт, один из тех, кем гордится эпоха. Слава пришла, все напасти остались позади. Тончайший лирик, как бы взрывавший размеренную логику строф, чтобы выйти к рассказу о самом мудреном и путаном в людях и человечестве.

Он имел теперь все, о чем может мечтать поэт: раскаленных поклонников и остервенелых врагов, дикую давку при входе в аудитории, где он выступал, овации, свист и драки при выходе из аудиторий. Его быт был четко налажен женой — той девочкой, светлой, как ангел, что выгнала Тавочку. Порядок, дача, стихи, речка поблизости дачи. Он имел все, но он был поэт, настоящий поэт, и потому томился и маялся, как если бы у него не было ни славы, ни дачи.

— Тавочка умерла! — бормотал он теперь, прочтя газетное объявление. — Ее нет! Как же так? Как я мог столько лет не видеть ее, ни разу не встретиться с ней? Ведь она спасла меня!.. Какая же я скотина!

— А как я ее любил! — повторял он. — И как она любила меня! Я целовал ее, все шло к дьяволу, мир обваливался, стены крошились... Она обнимала меня своими ручонками, пугливыми, как воробьи, и царапающими, как ястреб... Поднимался рассвет, она спала (как волшебно она спала!), я спешил к столу и писал. Какие стихи! Самое лучшее из всего, что я когда-нибудь написал... Ах, Тавочка, Тавочка! — Нет, нет, — печально раздумывал он. — Я ни в чем не могу упрекнуть жену. Но это не Тавочка. Она хорошая, да. Но не Тавочка. Все слишком разумно отобрано. Даже в любви. Все на месте — и стены, и мир. Как можно жить с женщиной, когда, обнимая ее, ты думаешь о редакторах, их замечаниях и поправках. О том, как мерзок критик Евлампий Терем. Спать с женщиной и думать о критиках! И нет ни ястреба, ни воробьев, только горечь во рту, поправки и Терем... Ах, Тавочка, Тавочка! Да, обязательно надо пойти на похороны. Увидеть в последний раз. Какая же я свинья. Какая свинья!

Но он не пошел на похороны, потому что жена — та бывшая девочка из провинции — решительно не пустила его, несмотря на все увертки и выдумки, которые, поверьте, были правдоподобны и убедительны, потому что принадлежали поэту.

Стоял месяц май, и когда Глеб проснулся в гостинице «Оранж» французского города Канн, солнце прорезывало жалюзи, а когда он от-

крыл окно, то увидел внизу голубой бассейн, где уже полоскались постояльцы отеля, а пониже покатость холма в черепичных крышах, и еще ниже Средиземное море и разноцветные паруса. Он оделся, томясь сомнениями, какой туалет подобрать к утренним, как бы небрежным, неофициальным часам кинофестиваля, и спустился вниз, где корреспондентов из СССР, приехавших освещать и фотографировать всемирный кинематографический форум, уже поджидал небольшой деженэ, состоявший из булочки, масла, консервированного варенья и кофе.

И вот тут, между прочим, один из корреспондентов, поздно ночью приехавший в Канн, сообщил, что в Москве скончалась киноактриса Храпова, известная в двадцатых-тридцатых годах.

— Алевтина Васильевна?

— Да.

Глеб обмер. Он так побледнел, что на это обратили внимание даже газетчики, а это за завтраком бывает не часто.

— Что с тобой?

— Нет, ничего, а что?

Однако на всей трассе от «Оранжа» к небезызвестной гостинице «Карлтон», где размещались фестивальные делегации, на дороге вдоль моря, заставленного бесчисленными парусниками и моторками, по набережным с их крохотными столиками кафе, за которыми умещались и пили, и ели целые скопища джинсовых рыбаков и тонких, как веточки, шлюх, куривших сигары и остро поглядывавших по сторонам, на всем этом вонявшем дустом и розами пути, окаймленном киосками, лавками, магазинами, где людям, приехавшим сюда, предлагалось все — от органов наслаждений до противозачаточных средств, — на этой долгой стезе, сперва скромной, с витринами, забитыми рыбой и тем, что можно сделать из рыбы, а под конец все более пышной и оживленной, с отелями, носившими имена коронованных лиц, с ресторанами прямо на пляжах, у подножия набегавших волн — в течение всего этого знойного, потного странствия, смягчаемого лишь легким бризом да африканским обликом бронзовых, тонкобровых, черноглазых голых девиц, Глеб все думал и думал о Тавочке и о том, что она умерла.

— Тавочки нет, — шептал он. — Боже мой, Тавочки нет.

И вспоминал, как на лекции о величии русской литературы, он, шестнадцатилетним болваном, встретил ее и как они убежали, наскучив обедней в честь Пушкина, о котором и так давным-давно всем известно, что он велик. И как чудесно было после всех этих благостных рассуждений выскочить на осенний воздух, где пыль и грязь, и дыры в заборах, и мальчишки дуются в расшибец, и люди с портфелями и авоськами, люди как люди, и нет ничего медового, паточного, сопливого, а есть осень, желтые листья, жизнь. И как он взял ее за руку и они побежали в парк, и какая она была радостная, сверкающая, и как они внезапно поцеловались. И как потом, весной, после выпускного вечера, они снова отправились в парк, снова бегали и хохотали, и умчались в лес, и она прислонилась к дереву, переводя от бега дыхание, а потом вдруг соскользнула от поцелуев, и произошло то, о чем не думал никто из них. И как потом, не помня себя от испуга, они бросились в разные стороны, наутек.

Но тут воспоминания Глеба оборвались, потому что надо было спешить в Ниццу, чтобы заснять прилетающего кинокомика, приглашенного гостем на фестиваль. В Ницце, в аэропорту, стояла жаркая толкотня — журналисты, фотографы, операторы, — и Глебу понадобился весь его исполинский опыт, чтобы перехитрить, найти точку, откуда можно было хоть как-нибудь щелкнуть. Лайнер опустился, подпрыгнув, промчался, затем, переваливаясь, подрулил, моторы затихли, и на маковку самолетной лестницы вышел непревзойденный комик. Он оказался стареньким старичком, в нем трудно было отметить знакомые и так любимые черты. Возможно, чтобы напомнить их, он сразу же, еще на площадке лестницы, пришвартованной к самолету, сделал два-три шутливых, всемирно известных движения ног и стукнул тростью о шляпу. И хотя все это было исполнено как-то неловко, опасливо, по-стариковски, толпа разразилась овациями. И вот, в цветах

и аплодисментах, бессмертный актер прошел к машине.

— Кончен век! — внезапно остро подумал Глеб и сразу снова вспомнил о Тавочке. — Все! Отгремел!

Но потом вспыхнул такой сумбур, кутерьма и бестолочь, что Тавочка сызнова стушевалась, и Глеб горько подумал о ней лишь тогда, когда после завтрака, данного Клубом французских газет в честь своих иноземных коллег, возвратился в «Оранж», чтобы переодеться к вечеру.

— Да, — сказал он себе. — Вот и конец!

Он вспомнил те далекие времена, когда Тавочка пришла к нему в Спасопесковский, как вбила в угол гвозди, чтобы развесить одежду — шкаф не на что было купить,— и повесила два своих платьица и пальтецо и его брюки с толстовкой, и прикрыла все этой чистой тряпкой от пыли и мух. Да, много было в те годы мух и множество разных планов на жизнь и много веселья и сил. И вот — конец. Как быстро проходит жизнь.

Он завязал галстук и вышел на балкон. Внизу трепетал голубой бассейн, стояли вразброску пальмы, а вдали было все то же море с яхтами всех цветов — оттуда даже сюда доносилась музыка. С этих яхт к берегу все время причаливали катера. Сегодня утром Глеб (так, для архива) заснял компанию молодежи, когда бирюзовая лодка подвезла ее к пристани с яхты. Это были рослые парни в шортах и бородах и девушки тоже в шортах, счастливые и беззаботные — так видится всем фотографам, когда они снимают модный курорт. И Глеб, вспомнив это теперь, подумал о том, что все эти девушки с их шортами, смехом и молодостью были куда тяжелей, скучней и придуманней Тавочки, которая, конечно, и не имела понятия о шортах, и что именно ей пристало бы вот этак выскакивать на пристань из лодки и, хохоча, идти в «Карлтон». Но вместо этого Тавочка четверть жизни своей обитала в Спасопесковском, в квартире, лишенной уборной, и делала все, что в человеческих силах, чтобы это жилище походило на настоящий семейный дом, даже раздобыла какие-то литографии, купила тарелки, ножи, превосходный чайник и повесила на стене полотняную шаль, похожую на распростертую птицу. Да, она часто влюблялась, теряла голову, забывала про все на свете, уходила из Спасопесковского, но, вернувшись, снова любила Глеба, одного его, всей силой преданной, верной души. Да и он любил ее — в общем-то только одну ее за всю свою жизнь. Что за странная вещь! Почему их судьба не сложилась? Почему он не смог удержать ее? Почему, такая скромная, честная, безгреховная, она все время влюблялась? Почему? — спрашивал он у балкона, бассейна, Средиземного моря и пальм.

Однако балкон, бассейн, пальмы и Средиземное море помалкивали, привыкнув к совершенно иным вопросам.

Поздним вечером, после просмотра он вышел из Дворца фестивалей и пошел по аллее, где недавно, в час открытия празднества, стояли шпалерами полицейские в солнцезащитных очках, с малиновыми лампасами на щегольских штанах, и где вдоль этих шпалер струилась в кинозал фестиваля толпа мужчин в черных, белых, багровых смокингах, обмениваясь взорами и улыбками с женщинами в платьях самой последней моды, еще не известной миру и впервые показываемой здесь.

Глеб сошел на песок пляжа. Тут все кафе были в ставнях, ничто уже не продавалось и не покупалось из-за позднего часа. На песке лежали хиппи, мужчины и женщины, прильнув друг к другу или же странно и одиноко глядя в звездную темноту. Глеб прошел еще дальше по берегу и остановился у самой кромки. Мягко поплескивала волна.

— Шабаш! — еще раз сказал он себе. — Как мало близких осталось в живых, как мало тех, с кем можно вспомнить то, что ты помнишь. Ушло мое поколение, — сказал он себе, — такое понятное, близкое, которому назначено было свершить и вытерпеть то, что казалось немыслимо вытерпеть и свершить. Оно свершило и вытерпело. Кончен бал! Почему все так быстро кончается? Почему человек так редко может ощупать плоды своих дел?

Это был смешной, даже глупый вопрос, такой же глупый, как тот, что был обращен утром к пальмам, бассейну и стенам.

Но еще меньше, чем пальмы, на этот вопрос смог бы ответить песок.

Зачем я рассказал здесь о Храповой?

Неужели же для того, чтобы в который раз подчеркнуть, что Время — это не только вершины мысли, открытий, народных движений, великих побед, это еще и сложение множества вспышек, осколков, отдельностей, которые, задыхаясь, сливаясь, отталкиваясь, образуют диковинную галактику со своим (далеким от глаза историка) ходом жизни, удач, катастроф и страстей?

Нет, не для этого вел я столь долгий рассказ о Тавочке: все это очевидно и без меня.

Тогда, может быть, потому, что в годы, которые не слишком-то жаловали любовь, она любила самозабвенно, восторженно, простодушно, любила многих и разных, расставалась, клялась никогда не любить и снова любила, пылала и снова грохалась, ни разу не обвинив никого и не возроптав?

И не поэтому. Так почему?

А потому, что она — это я. Другой фабулы, но того же сюжета.

Так же, как и она, я бегал с лекцией о гениях в парк и целовался под деревом. Так же, как и она, жил в комнате, где был только стол да кушетка, да полотняная птица, распростертая на стене.

Как и она, я любил многих и разных, восторженно, простодушно, шлепался, клялся никогда не любить и снова пылал, снова грохался, ни разу не возроптав.

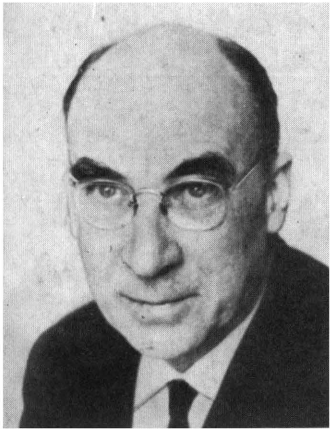
Мы прожили тот же век — я испытал все, что она, постиг, что она, и не постиг, что она. Мы видели те же войны и тот же мир.

Оба мы дети нового, все еще малознакомого мироздания, которые ходом жизни своей, удач, катастроф, страстей, мельтеша, задыхаясь, сливаясь, отталкиваясь, устилали подножие его и его великих побед.

Оба мы пожили, побродили, порадовались.

И как и ей — мне пора!

С 75-летием



Кригера Евгения Генриховича, журналиста, кинодраматурга, автора сценариев документальных фильмов «Владимир Ильич Ленин», «На одном заводе», «Путь новой жизни», «Здесь жил Ленин» и других.

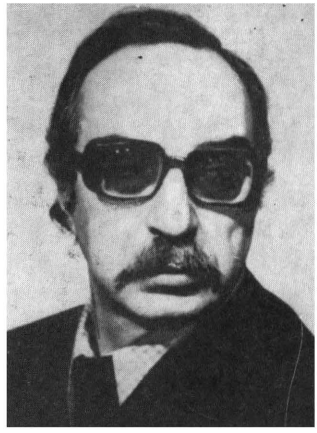
С 75-летием

Орлянкина Валентина Ивановича, кинооператора, заслуженного деятеля искусств УССР, лауреата Государственной премии СССР, принимавшего участие в создании документальных фильмов «Альпинисты», «Сталинград», «Битва за Украину», «За Карпатами», «Человек и небо», «Корабли не умирают», «Удобно, быстро, выгодно» и многих других.

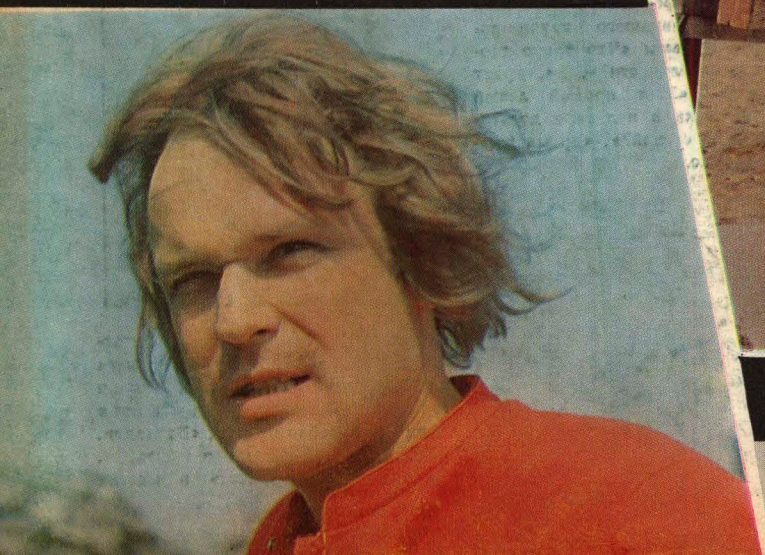
С 60-летием

Райтбурта Семена Липовича, кинорежиссера, лауреата Ломоносовской премии, поставившего научно-популярные фильмы «Что такое теория относительности?», «Эффект Кулешова», «Этот правый левый мир», «Физика в половине десятого», «Кто за стеной?», «Время жизни» и другие.

С 60-летием



Самсонова Самсона Иосифовича, кинорежиссера, народного артиста РСФСР, поставившего фильмы «Попрыгунья», «Оптимистическая трагедия», «Три сестры», «Торговка и Поэт» и другие.

С 60-летием

Стржельчика Владислава Игнатьевича, актера, народного артиста СССР, лауреата премии имени братьев Васильевых, снимавшегося в фильмах «Война и мир», «Блокада», «Женитьба», «Поэма о крыльях», «Мой папа — идеалист» и многих других.